对襟男女

胡明明　张　蕾◎著

中国民航出版社

是“污浊”的男人更“圣洁”
还是“圣洁”的女人更“污浊”

在艺术的肌肤上

摸索着哲学的纹理

文化的神秘

艺术的神秘

人性的神秘

ISBN 7-80110-536-2/Z · 208
定价：18.00元

对襟男女

胡明明　张　蕾◎著

中国民航出版社

图书在版编目（CIP）数据

对襟男女/胡明明，张蕾著.—北京：中国民航出版社，2003.12
ISBN 7-80110-536-2

Ⅰ.对…
Ⅱ.①胡… ②张…
Ⅲ.性问题-研究-中国
Ⅳ.D693.99

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2003）第 110122 号

对襟男女

胡明明 张蕾 著

出版	中国民航出版社
社址	北京市朝阳区光熙门北里甲 31 号楼（100028）
发行	中国民航出版社 新华书店经销
电话	（010）64290477
印刷	北京师范大学印刷厂
照排	中国民航出版社激光照排室
开本	880×1230 1/32
印张	7.25
字数	190 千字
版次	2003 年 12 月第 1 版 2003 年 12 月第 1 次印刷
书号	ISBN 7-80110-536-2/Z·208
定价	18.00 元

【对　襟】

襟，衣服的前幅。对襟，是衣服的一种样式，它虽不独属于中国，但却是中式传统服饰中最典型的一种。

【男　女】

男性和女性。男性和女性结合后产生的男人和女人。阳与阴，乾与坤，生命个体性别的区别性和对称性，并以其为意象所代表的宇宙万物之异同。

【对襟男女】

有了对襟、织锦缎、盘花扣、团花这几个主要特征，就算得上是一件标准的华服，也可以说是中国传统文化的代表和象征。

有了男人和女人，有了中国传统文化中的男和女，就如同有了华服对称的两个衣襟，当他们被制作精美的盘扣连接起来时，当男与女在有形和无形中被整合到一起时，便构成了中国传统文化这件精美华丽的衣裳。

这件传统文化的外衣在把人性打扮得华贵典雅的同时，也遮住了它的隐私和不大好见人的地方。

于是，当我们慢慢解开这连接男女两襟的扣子，这件传统文化的外衣被剖开了，在我们深入地分析男和女的种种时，袒露出来的，或许是雪白丰润的肌肤，柔嫩、诱人；或许是发育得并不太健全的躯体，扭曲、干涩；也许还有其他。然而不管是什么，它都终于坦诚地露出了它本来的样子。

仁者见仁，智者见智。

目　录

一

从鲁迅先生“我们中国的最伟大最永久的艺术是男人扮女人”说起

二

上帝给了你一半,却把另一半藏了起来

三

源头,自由温暖的母系社会和血与火的父系文明:“你们必晓得真理,真理必叫你们得以自由”

四

神话还是艺术：观音菩萨是男还是女

五

男人扮女人，认识中国传统文化的一把钥匙

六

阴阳悖论看男人：从“污浊”的“阳性世界”走向“圣洁”的“阴性世界”

七

中国的文化和中国的紫禁城究竟谁成就了谁

八

男人的欢乐与女人的悲剧

九

意境和意淫的产物?信仰“灵”的贾宝玉和信仰“肉”的西门庆

十

是艺术上的灿烂,还是精神上的“阳痿”

十一

“东方不败”的“碎片”

十二

你是处女，但却怀了孩子；你是男人，但却扮演了女人；是艺术的错误，还是哲学的混乱

第一章

从鲁迅先生『我们中国的永久的艺术是男人扮女人』

我们中国的最伟大最永久的艺术是男人扮女人。

鲁迅

1 男人演女人，演得惟妙惟肖，演得女人自愧不如

在中国文化的历史中，女人或者说女性，在绝大部分的历史时间里，在被男人打扮成“恶的起源”的同时，又在绝大部分的文化艺术的空间里，被男人标榜成美的“符号”。女人身上的一切，从头发一直到脚，每一寸肌肤，每一根毛发，都被无数的男人们无数次地赞美，无数次地抚摸，用尽了人间几乎所有美好的诗句和语言。在人类的一切精神活动、艺术活动、审美活动中，在几乎一切有文字记载的文学艺术中，男人对女人的评价，直至中国文化，就是在这对女人的恶与美的诉说和交替中不断地产生和延续了下来，它极大地影响着中国的文化和社会，也极大地创造了人们的灵感，创造了各种各样的文化和艺术。

在女人为被欣赏对象，男人们为欣赏者的中国传统文化体系中，男人们又穷极想像，终于创造了另一种表现美的形式，即男人扮女人的现象。男人已经不光是将女人放在欣赏和品玩的位置，而是将女人除生理器官以外的一切，甚至包括思想、情感都移到了男人的身上，举手投足全然是一副十足的女人。这个现象很奇特，在中国的历史也很长，一直延续到今天。男人扮女人最重要的阵地，是在中国戏曲的舞台上。在这些方面，最具典型的就是中国戏曲中的男旦现象。

长此以来，我们无不醉心于这种现象带给我们的艺术享受，如果上溯男人扮女人的起源，至今已有数千年的历史。如果以戏曲成熟期推算，男人扮女人也有几百年的历史。期间，既有许许多多赞美它的语言，也有许许多多的秽语。

男旦在中国戏曲中又称“乾旦”，阳为乾，阴为坤。“旦”是戏



曲中对女性角色的统称。和女性扮女性的“坤旦”对应,男旦意为男性扮女性。

在现实生活中,如果一个男人非要装扮成女人,举手投足概莫如是,那肯定会被人当为疯子。但在艺术上则不然。男旦现象在中国传统文化中,特别是中国戏曲中占有极为重要的位置。这是因为,有“四大名旦”之称的梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生创造了中国戏曲的辉煌,成为绝无仅有的人,而他们都是男人,都是男人扮演女人。

男人演女人,演得惟妙惟肖,演得女人自愧不如,演得男人觉得更像女人,演得女人更想当男人,这是艺术上的奇迹。

“四大名旦”成了京剧的代名词。

京剧又成了中国戏曲的代名词。

而男旦则成了中国戏曲中最独特的现象,既辉煌无比,又痛苦难言。专门研究戏曲的周传家教授称:“男旦,美妙的结合体,奇异的艺术混血儿,独具风采的戏曲行当!长期以来,这是个既敏感又被忽视,既具有鲜明的特征,又被世人评说纷纭的艺术现象。”①

他又说:“‘四大名旦’及后来的‘四小名旦’,彻底扭转了京剧以老生为主体的格局,使得男旦上升到极为突出的地位,出现了庞大的男旦群体,形成了异彩纷呈的流派。特别是梅兰芳,博采众长,独树一帜,不愧为‘四大名旦’之首,被视为京剧艺术乃至中国戏曲艺术的象征和标志。没有‘四大名旦’,就没有京剧艺术的无比辉煌。没有‘四大名旦’,就没有京剧艺术崇高的历史地位。男旦——这种特殊的行当在京剧史和中国戏曲史上写下了灿烂的一页。”②

男旦不仅是男人演女人的专有名词,它更超越了艺术,全身上下无不浸透着中国传统文化的古老而又新奇,复杂而又深邃

① 周传家:《梅韵麒风》,中国戏剧出版社1996年10月第1版,第277页。

② 同上,第279页。

的气息。

给予男旦如此高的评价,不能不说在很大程度上是出于对戏曲和对“四大名旦”的尊重和崇拜。

但承载这种艺术的精神到底是什么,它是如何产生的,它的本质是什么,它那雍容华丽外表背后的理性和非理性又是什么,是艺术还是人性,是欢乐还是悲哀,是现实还是虚幻,是教化还是异化等等,我们却知之甚少。

尽管周传家承认:“男旦,特别是京剧艺术的男旦,本来是一个十分值得探讨的艺术现象。然而,关于男旦的研究却几乎等于零,全然一片空白。历史上虽曾有过记录、描述、评论男旦的书,如《燕都梨园史料》中的《燕兰小谱》、《听春新咏》、《日下看花记》等;遗憾的是它们不外乎记录轶闻掌故,随意遣兴抒怀,甚至迷醉于‘相姑’们的色相、肌肤、体态,流露出畸形、病态的审美情趣,毫无理论可言。”①

在周传家看来,男旦仍仅仅是“艺术现象”,“毫无理论可言”。这种看法和认识在研究和观赏中国戏曲的人们中有相当的代表性。

如何看待男旦,使我们的许多专家和学者都陷入了深深的矛盾之中而无法自拔。一方面他们必须要承认:“以梅兰芳为代表的男旦创造了戏曲的辉煌,达到巅峰状态”,成为了“不可企及的,或者说是无法‘复制’的”,是“世界三大表演艺术体系之一”。这不光是情感和爱好的问题,男旦是中国传统戏曲,乃至是中国传统文化的一面大旗。另一方面,他们又不得不承认:“社会上对男旦的态度复杂而矛盾:有人心里喜欢,表面贬低;有人理智上理解,感情上排斥,敬而远之;有人把男旦当作艺术家看待,有人将男旦视为尤物,抱有成见。社会舆论特别是士林阶层往往对于与漂亮旦

---

① 周传家:《梅韵麒风》,中国戏剧出版社 1996 年 10 月第 1 版,第 279 页。



角(男旦)来往的行为不齿、鄙视、产生误解。”①

另一位专门研究戏曲的徐城北称:“京剧演员开始本无女人,都是由男人扮演。”他写道:

> ……当时,清政府规定官员一律不许嫖妓。明处嫖妓的没有了,但嫖男妓反倒公开和肆虐了。官员和富豪公开做“狎邪游”,争先恐后到“相公馆”中煽情纵色。作为“狎邪游”的副产品,在“相公馆”中兼学京剧旦角的青年男子多了起来。他们大多“身兼二职”,上台唱旦角,下台当相公,专门伺候那些既有钱,又有邪念的老爷们。
>
> ……清末戏园子实行“站条子”的陋习。开戏之前,主要的男旦得扮好戏装,然后直挺挺地站在台口,让心理不健康的看客品头论足。男旦没有戏时,就得穿着戏装跑进包厢,和自己的“老斗”调情撒娇。戏演完后,男旦就会陪着相好的“老斗”,登上马车,直奔附近酒楼销魂去了。②

鉴于男旦历史上的“不太光彩”和所产生的极其复杂性,于是,人们对男旦或者干脆避而不谈,或者轻描淡写,或者仅仅在艺术的圈圈里打转转,王顾左右,不知所云。

但,也有例外。

不是别人,正是鲁迅。

是鲁迅先生对男人扮女人产生了极大的“兴趣”。

---

① 周传家:《梅韵麒风》,中国戏剧出版社 1996 年 10 月第 1 版,第 287 页。

② 徐城北:《京剧与中国文化》,人民出版社 1999 年 1 月第 1 版,第 45 页。

2 “扮女人”和“男人扮”

无论是专门研究鲁迅的，还是专门研究艺术的，只要对中国的文化和历史或者对鲁迅精神稍有了解的人们，都决然不会看不出鲁迅“我们中国的最伟大最永久的艺术是男人扮女人”这句话的含义。

鲁迅是“借题发挥，借此物喻彼物”，完全是典型的鲁迅风格，鲁迅精神。

对这句话最好的注解还是鲁迅自己的杂文集《坟》中《论照相之类》这篇杂文中的一段话：

> 较为通行的是先将自己照下两张，服饰态度各不同，然后合照为一张，两个自己即或如宾主，或如主仆，名曰“二我图”。但设若一个自己傲然地坐着，一个自己卑劣可怜地，向了坐着的那一个自己跪着的时候，名色便又两样了：“求己图”。[①]

鲁迅认为，这种“求己图”最清楚无误地表现出国人的奴才特性，“将来中国如要印《绘图伦理学的根本问题》，这实在是极好的插画，就是世界上最伟大的讽刺画家也万万想不到，画不出的”。

而“我们中国的最伟大最永久的艺术是男人扮女人”这句话就是出自这篇文章第三部分《无题之类》中。

说是无题，但题中之义昭然若揭。

其缘由和背景要先从鲁迅论照相谈起。

---

① 《鲁迅全集·坟》，人民文学出版社 1981 年第 1 版，第 184 页。



鲁迅对照相很感兴趣，还是在《论照相之类》这篇杂文中，他这样写道：

……S城早有照相馆了，这是我每一经过，总须流连赏玩的地方，但一年中也不过经过四五回。大小长短不同颜色不同的玻璃瓶，又光滑又有刺的仙人掌，在我都是珍奇的物事；还有挂在壁上的框子里的照片：曾大人，李大人，左中堂……①

这里的曾大人即曾国藩，李大人即李鸿章，左中堂即左宗棠，都是清朝的大官。

这里的S城是鲁迅的家乡，浙江绍兴。

但当我幼小的时候，——即三十年前，S城却已有照相馆了……②

从此，鲁迅对"人"的照片开始感兴趣。特别是对"男人"的照片颇有精细的"研究"。

鲁迅在这篇杂文中的第三部分《无题之类》中写道：

……男扮女的照相没有见过，别的名人的照相见过几十张。托尔斯泰，伊孛生，罗丹都老了，尼采一脸凶相，勖本华尔一脸苦相，淮尔特穿上他那审美的衣装的时候，已经有点呆相了，而罗曼罗兰似乎带点怪气，戈尔基又简直像一个流氓。虽说都可以看出悲哀和苦斗的痕迹来罢，但总不如天女的"好"得明明白白。假使吴昌硕翁的刻印章也算雕刻家，加以作画的润格如是之贵，则在中国确是一位艺术家了，但他的照相我

① 《鲁迅全集·坟》，人民文学出版社1981年第1版，第183页。

② 同上。

们看不见。林琴南翁负了那么大的文名，而天下也似乎不甚有热心于“识荆”的人，我虽然曾在一个药房的仿单上见过他的玉照，但那是代表了他的“如夫人”函谢丸药的功效，所以印上的，并不因为他的文章。更就用了“引车卖浆者流”的文字来做文章的诸君而言，南亭亭长我佛山人往矣，且从略；近来则虽是奋战忿斗，做了这许多作品的如创造社诸君子，也不过印过很小的一张三人的合照，而且是铜板而已。[1]

鲁迅在描述了一大堆世界名人不同的“长相”后，在把曾激烈反对过“五四”新文化运动的林琴南和与自己一直有“宿怨”的创造社诸君子如郭沫若、成仿吾等人的“长相”与这些世界名人的“长相”进行对比后，又写道：

异性大抵相爱。太监只能使别人放心，决没有人爱他，因为他是无性了，——假使我用了这“无”字还不算什么语病。然而也就可见虽然最难放心，但是最可贵的是男人扮女人了，因为从两性看来，都近于异性，男人看见“扮女人”，女人看见“男人扮”，所以这就永远挂在照相馆的玻璃窗里，挂在国民的心中。外国没有这样的完全的艺术家，所以只好任凭那些捏锤凿，调采色，弄墨水的人们跋扈。[2]

于是，鲁迅发出了如下的感慨和呼声：

我们中国的最伟大最永久的艺术是男人扮女人。[3]

---

① 《鲁迅全集·坟》，人民文学出版社 1981 年第 1 版，第 186 页。
② 同上，第 187 页。
③ 同上。



如此还不“解气”，鲁迅在文中的最后还再次大大地重复了这句他有感而发的“名言”：

> 我们中国的最伟大最永久，而且最普遍的艺术也就是男人扮女人。[1]

这次重复，鲁迅特别加上了“最普遍的”。

重复就是力量。一下子，“男人扮女人”已经不是个别现象和艺术现象了，而成了具有普遍意义的中国的“国粹”之一了。

这篇文章写于1924年11月。就在当年，冯玉祥进京发动了“北京事变”，宣统逊帝仓皇出逃，中国两千多年的封建社会最终从形式上“寿终正寝”。

鲁迅终于借了“扮女人”和“男人扮”表达了他对社会，对阶级，对国民性的理解和剖析。

3 鲁迅先生的“断发照”

鲁迅不光是对这些别的男人的相片，别的男人的长相进行了“无情”的“评头论足”，他自己还身体力行，因为鲁迅没有忘记自己本身也是个男人。

鲁迅自己也照过一些照片，略一披览，颇惊于他拍照之勤，效果之好。原刊于1933年4月《现代》杂志第2卷第6期上的，与他的《为了忘却的纪念》一文而一起配发的及膝的半身侧照，被公认为是鲁迅的“标准照”。

---

① 《鲁迅全集·坟》，人民文学出版社1981年第1版，第187页。

照片上的鲁迅正在点烟，若有所思，双眼眯缝，凝视前方，画面虽有些模糊，但凛然之气正在模糊之中通过凸现的浓黑须眉眼色倾泻出来，意境好似“吟罢低眉无写处，月光如水照缁衣”。

鲁迅从不废绝精神上的“相面术”，他认真研究过“中国人的脸”，无聊看客遗忘自身存在而拉开大嘴呆看热闹的蠢相，在他看来不啻是民族的耻辱。作为对这种耻辱的洗刷与反抗，我们看到，他的照片一律双唇紧抿。

“解剖自己，严于解剖别人”，在鲁迅所有的照片中，据说最著名的一张是鲁迅 1903 年摄于日本的“断发照”。

“断发照”上的鲁迅，颜角开展，颧骨微高，目光炯炯而带有忧郁和沉思。

说著名倒不是他照得多么“英俊”，多么像“男人”，而是那张照片背后的故事，特别是照片背后的诗句，振聋发聩，绝对著名。

鲁迅曾在日本求学。当时，中国封建社会已经摇摇欲坠。那时，鲁迅头上还留着一条长长的辫子。他说过：“我是决计和它一刀两断了，请剪吧。留着这慈姑芽般的东西，脱帽、体操都不方便。再说，盘在囟门上，令人气闷得很。”

“咔嚓”一声，鲁迅成为在日本留学的江浙班同学中第一位剪去辫子的无辫头。事情传到清政府派驻日本的留学生监督姚文甫的耳朵中，“等着瞧，总有一天我会收拾了你”。姚文甫怒不可遏，威胁说要停了鲁迅的官费，把他遣送回国。

然而，这位姚大人还没来得及收拾了鲁迅，他倒被别人收拾去了。因当时他和一女人私通，被邹容等人发现，要揭其丑事：“纵饶尔头，不饶尔发辫。”结果一剪子下去，剪掉了姚文甫的发辫，悬挂在中国留学生会馆的屋梁上，还在旁边书写道：禽兽姚文甫之辫。两天之后，姚文甫便逃回了国内。

鲁迅为了纪念自己剪辫的行动，特意到照相馆照了一张“断发照”，以“壁垒一新”的面貌“留做纪念”。

就在那张“断发照”的背面，鲁迅庄重地写下了如下著名诗句：



> 灵台无计逃神矢，风雨如磐暗故园。
> 寄意寒星荃不察，我以我血荐轩辕。

剪去不男不女的辫子，是鲁迅发出“我以我血荐轩辕”呐喊的根本原因。写完后，鲁迅把这张照片寄回了国内。[①]

在鲁迅的“相册”里，他以写实加写意的手法，记录下了中国社会各色人等，有政治的人、阶级的人、文化的人、社会的人，还有穷人、富人和“至多不过是奴隶”的人。

如果划分时代，鲁迅把它叫做“做奴隶不得的时代”和“暂时做稳了奴隶的时代”。

后来，鲁迅终于觉得这么多种人划分起来实在太“累”，于是在杂文《卢梭与胃口》中又发出这样的感慨：

> 我觉得“人”字根本的该从字典里永远注销，或由政府下令永禁行使。因为“人”字的意义太糊涂了。聪明绝顶的人，我们叫他做人，蠢笨如牛的人，也一样的叫做人，弱不禁风的女子，叫做人，粗横强大的男人，也叫做人，人里面的三流九等，无一非人。

鲁迅曾学过医，在他的“厚重、深刻”的“相册”里，当然首先是生理上的人，性别上的人，人类学上的人：男人和女人。

照相算得艺术，文学同样算得艺术，为什么？因为都是人做出来的，而反映的对象又都是人。

鲁迅笔下有许许多多的男人和女人，如男人阿Q，女人祥林嫂，等等。鲁迅对他们的阶级划分得非常清楚。

但鲁迅总觉得在这些人物中，男人还是看着不太像男人，女人

---

① 陈平：《鲁迅传》(上)，江苏文艺出版社 1998 年 4 月第 1 版，第 102～106 页。

看着还是不太像女人。

在男人面前男人有时是女人，在女人面前男人有时便是男人。就像阿Q，在主子面前如羊，异常“乖巧听话”，如在未庄的赵四爷面前，而在比他更弱小的人面前是狼，异常“贪婪狠心”，如阿Q对尼姑和小D的态度。

鲁迅当然是万万不能容忍那些“满嘴仁义道德的男人”非要把自己打扮成“节烈女人”的人，于是，借题发挥，写下了他的反抗、愤怒和批判。

在散文体小说《社戏》中，鲁迅说他自1902年至1922年的20年间，只看过两回京剧，而印象都十分之坏：“咚咚喤喤的敲打，红红绿绿的晃荡”，“一大班人乱打”，“两三个人互打”，总之是“咚咚喤喤之灾”，戏台下太“不适于生存”了。

假如说这是小说，不宜太过当真，那么，在杂文中他也有过对京剧公然的不满。比如对人们公认的京剧表演中的象征艺术，鲁迅就很不以为然。他说：脸谱和手势，是代数，何尝是象征。它除了白鼻梁表丑角，花脸表强人，执鞭表骑马，推手表开门之外，哪里还有什么说不出，做不出的深意义……鲁迅写道：

> 至于近十年北京的事，可是略有所知了，无非其人阔，则其像放大，其人“下野”，则其像不见……倘若白昼明烛，要在北京城内寻求一张不象那些阔人似的缩小放大挂起挂倒的照相，则据鄙陋所知，实在只有一位梅兰芳君……

> 我在先只读过《红楼梦》，没有看见“黛玉葬花”的照片的时候，是万料不到黛玉的眼睛如此之凸，嘴唇如此之厚的。我以为她该是一副瘦削的痨病脸……[1]

---

① 袁良骏：《分享鲁迅》，中国广播电视出版社1999年8月第1版，第214～216页。



鲁迅说他不喜欢梅兰芳先生扮演的林黛玉形象，因为破坏了他在《红楼梦》中对林妹妹原有的“一点点印象”。同时，他还说不喜欢姜妙香先生扮演的贾宝玉形象，说“贾宝玉没有了男人味”。

鲁迅晚年，又以张沛笔名接连写了两篇《略论梅兰芳及其他》的文章，对梅兰芳的艺术进行了探讨，探讨的中心是关于戏曲的雅俗问题。

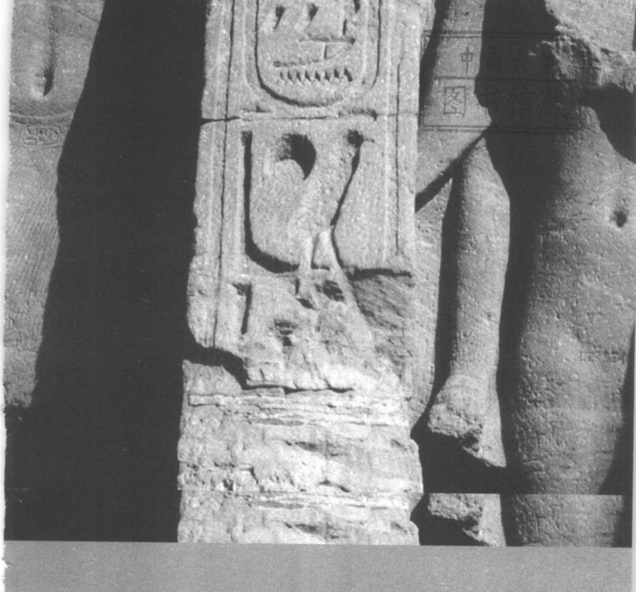
“鲁迅认为梅兰芳是一位由俗变雅的典型，开始，他‘不是皇家的供奉’，而‘是俗人的宠儿’，他当时‘所做的戏，自然是俗的，甚至于猥下，肮脏，但是泼刺，有生气’，他的艺术开始是属于民间的，属于人民大众的。但是后来，他遭到了士大夫的‘篡改’”：

> 他们将他从俗众中提出，罩上玻璃罩，做起紫檀架子来。教他用多数人听不懂的话，缓缓的《天女散花》，扭扭的《黛玉葬花》，先前是他做戏的，这时却成了戏为他而做，凡有新编的剧本，都只为了梅兰芳，而且是士大夫心目中的梅兰芳。雅是雅了，但多数人看不懂，不要看，还觉得自己不配看了。①

在这段话里，鲁迅先生表面上是说京剧艺术“雅”和“俗”的关系：“黛玉”从“俗众”中“扭扭”的“做起紫檀架子来”。“她”说着“多数人听不懂的话”，变成了“士大夫心目中”的“雅”。但就是这几句短短的话，内涵中，借京剧，借男旦，甚至借梅兰芳，表现出了鲁迅对中国传统文化中奴性意识和无以复加的权势崇拜的前所未有的敏感和愤怒。

---

① 袁良骏：《分享鲁迅》，中国广播电视出版社 1999 年 8 月第 1 版，第 216～217 页。



第二章 上帝给了你一半，却把另一半藏了起来

男人可能是女人的变形。

（法）狄德罗

1 “唱不完的老调子”

鲁迅不光是对男人扮女人的艺术深有“感慨”，甚至不无“偏激”地对中国传统文化下过这样的断语：“中国的文化，都是侍奉主子的文化，是用很多人的痛苦换来的，无论中国人、外国人，凡是称赞中国文化的，都只是以主子自居的一部分。”①

中国社科院、鲁迅研究会会长林非认为，鲁迅上述的话“就中国传统文化的主导精神线索反映和适应于专制主义制度这一点而言，鲁迅的判断是完全准确的。在这样的思想文化氛围中间，绝大多数的民众不是处于‘想做奴隶而不得的时代’，便是处于‘暂时做稳了奴隶的时代’(《坟·灯下漫笔》)”。他又写道：“这种极端有利于导致和延续专制主义统治局面的中国传统文化，不是‘侍奉主子的文化’又能是什么呢？……鲁迅还认为‘保存旧文化，是要中国人永远做侍奉主子的材料，苦下去，苦下去。’(《集外集拾遗·老调子已经唱完》)，这更是值得深刻的思索。”②

鲁迅除“偏激”地将中国传统文化比做“侍奉主子的文化”，还将中国传统文化看成是一种“唱不完的老调子”。他说：“以自己为中心的人们，都决不肯以民众为主体，而专图自己的便利，总是三翻四复的唱不完，而国家却以被唱完了。”“老调子将中国唱完了好几次，而它却仍然可以唱下去。”③他还列举了在“老调子”里唱完的宋、元、明、清这四个朝代，都是在“老调子”中一个一个“唱完的”。

---

① 《鲁迅全集·集外集拾遗》，人民文学出版社1981年北京第1版，第312页。

② 林非：《鲁迅和中国文化》，学苑出版社1990年12月第1版，第20页。

③ 同①。

林非说:"这种'老调子'实在是营造的太完备和严密了……鲁迅将这称为'软刀子'。因为'我们看这些古东西,倒并不觉得于中国怎样有害。''古老东西的可怕就正在这里,倘使我们觉得有害,我们便能警戒,正因为并不觉得怎样有害,我们这才总是觉不出这致死的毛病来。'(《集外集拾遗·老调子已经唱完》)"[①]

林非甚至发出了这样的感慨:"对于中国传统文化的这把'软刀子'来说,确实是很难被人们清醒地认识的,尽管已经有鲁迅这样的伟大启蒙主义者,早就发出了'警戒'的声音,然而这种思想主张竟也像流进沙漠的泉水一样,顷刻之间变得干涸了,无法在广大的人们中间留下深刻的影响。中国传统文化这种历史惰力的侵蚀和危害作用,确实是异常可怕的。"[②]

《阿Q正传》里的阿Q,在比自己等级高的官老爷面前,膝盖是永远直不起来的,而孔乙己即使穷困潦倒到了连基本的温饱问题都无法解决,也不愿脱下那象征身份的破长衫。在小说《故乡》中,最使"我"心灵震颤的还不是闰土生活的艰辛和贫困,而是他见到自己后的一声"老爷","我似乎打了个寒噤;我就知道,我们之间已经隔了一层可悲的厚障壁了"。这就是中国传统文化培育出来的"孝子孝孙"们的精神特征。在《灯下漫笔》一文中,鲁迅更引用《左传》里的话对中国传统的等级观念和等级秩序给予了激烈抨击:"天有十日,人有十等。下所以事上,上所以共神也。故王臣公,公臣大夫,大夫臣士,士臣皂,皂臣舆,舆臣隶,隶臣僚,僚臣仆,仆臣台……但是台没有臣,不是太苦了吗?无须担心的,有比他更卑的妻,更弱的子在。而且其子也很有希望,他日长大,升而为台,便又有更卑更弱的妻子,供他驱使了。"在这个金字塔般的巨大而精细的等级循环链中,每个人既是奴才,又是主子,对上是奴才,对下是主子,就这么一层层的"臣"下去。而且这样的等级秩序并不是一成不变的,

① 林非:《鲁迅和中国文化》,学苑出版社1990年12月第1版,第21页。
② 同上,第21~22页。

就连处于最底层的“台的儿子”也还是充满希望的,“他日长大”后,就会自然地升为“台”了,所谓“多年的媳妇熬成了婆”,也就是这种循环往复的结果。这种集“奴才性”与“主子性”于一身的特性,也是完全可以理解的。

北京师范大学的刘勇、沈庆利在《信仰的缺失》一文中指出:“鲁迅的这一体验极为典型和深邃,如果进一步挖掘下去,这种无所不在而又根深蒂固的奴才意识,与中华民族缺少一个超验的和人间权势相抗衡的价值存在密切相关。正因为中国缺少这样一个超验的形而上的价值存在,那么把世俗权势的神圣化也就成了我们这个民族最根深蒂固的传统之一。正像德国哲学家黑格尔所说的那样:‘我们对世界进行了划分,除了世俗现象这个世界以外,上帝仍然是统治者。中国人的天是一些完全虚空的东西……中国人的天不是建构在地面上的独立王国这样一个世界,也不是一个自为的王国,它不像我们所想像的拥有天使和死者灵魂的天国一样,也不像与现世生活截然不同的希腊奥林匹斯山一样,而是一切都在现世。权力多据有的一切,统统属于皇帝,这是仅有的一种有意识地进行彻头彻尾的统治的自我意识。’”[①]中国人浓厚的奴才意识与等级观念莫不根源于此。

“在国人心目中,皇帝既然是天的儿子(天子),代表天来统治他的臣民,那么必然是‘普天之下,莫非王土;率土之滨,莫非王臣’了。皇帝的身体被神圣化地称为‘龙体’,皇帝的子孙被称为‘龙子龙孙’,连皇帝坐过的宝座、用过的器皿都被神圣化了。不仅对人间帝王崇拜到无以复加的地步,即使是对一个‘交了好运’、稍稍有所成就和特异之处的普通人,也随时存在着神化的可能性。一个人升了官发了财,自然会有其他人解释他的‘富贵命’、‘富贵相’,甚至他的祖坟乃至宅地的风水,他的名字,都与自

① 引自刘勇、沈庆利:《信仰的缺失》,《鲁迅研究月刊》2000年第4期第25页,鲁迅博物馆、大象出版社。



己的命运连接起来了，构成了这样那样的隐喻关系。世界上恐怕还没有哪一个民族能像中华民族这样崇拜如此之多的‘人间神仙’。一个人生前是人，死后就变成了鬼和神；不管生前他多么卑贱、多么没有地位，死后他也同样‘多年的媳妇熬成了婆’，具备了法力和神力，可以堂而皇之地回到家中成为子孙崇拜的神灵。鲁迅所抨击的‘奴才性’和‘主子性’，其实早在中国人的阴间里就已存在了。西方人可以用历史上伟大人物的名字命名街道、大学乃至城市以示纪念，但却很少对其顶礼膜拜。但伟人们在中国的命运就完全不一样了，中国古代的孔子、老子、关羽等，死后都成了‘圣’成了‘神’。同样，在闰土及乡邻眼里，‘我’是在外面‘放了道台’的人，‘出门便是八抬的大轿’，自然已经成了‘贵人’，如果不称其为‘老爷’自然属于‘不懂规矩’了；而《儒林外史》里的范进，在没有考中举人之前家里穷得揭不开锅，到老丈人胡屠户家借点柴米度日，结果被胡屠户骂了个狗血喷头；但在中了举人之后，马上在胡屠户心中成了‘文曲星下凡’，由人变成了‘神’，打不得骂不得了。而他丝毫也不必为自己的前倨后恭难堪，既然是‘文曲星下凡’，他肉眼凡胎怎么看得清楚？当然是‘不知者不知罪’了。”

结论是：“所有这一切，都是由我们民族原始宗教的人文精神所决定了的。”[①]

看来，要想进一步深刻理解鲁迅先生“我们中国最伟大最永久的艺术是男人扮演女人”这句话之前，显然大有必要了解鲁迅对宗教的态度和看法。

“1908 年 12 月，鲁迅发表了《破恶声论》，用比较大的篇幅批判了‘破迷信’的做法，对宗教予以了全面的肯定。”[②]郑欣淼在《鲁迅与宗教文化》一书中指出：“宗教不但以其信仰直接影响虔

① 刘勇、沈庆利：《信仰的缺失》，《鲁迅研究月刊》2000 年第 4 期第 25 ~ 26 页，鲁迅博物馆、大象出版社。

② 杨希之：《鲁迅思想面面观》，重庆出版社 2002 年 1 月第 1 版，第 104 页。

诚的宗教徒，而且通过影响历史传统、民间习俗等等，以文化的形式广泛影响知识分子以及普通民众，形成所谓宗教文化现象。在中国，宗教文化主要与封建时代形成的传统习俗密切联系，然而对中国近现代以至今天的现实生活，一直有着不可忽视的影响。对这种宗教文化给予深刻而科学的批判的，首推鲁迅先生。"①

郑欣淼指出，鲁迅是"把宗教研究、宗教批判作为中国文化批判与建设的一个重要方面来进行"的，因而鲁迅总是"紧密联系当时的实际，把宗教问题同中国的社会改革、同旧文化的改革结合起来，同尖锐、激烈的民族斗争、阶级斗争结合起来，同提倡科学、揭发和批判各种封建蒙昧思想和活动结合起来"。"所以，鲁迅的批判不仅在当时发挥了战斗的作用，而且对今天的文化建设仍有重要的价值。"②

刘勇、沈庆利指出，"宗教可以分为两类：一类是有着确切形式和明确界定的'天启宗教'，一类则是没有明确形式和确切界定的自然宗教。在具有明确形式和确切界定的天启宗教之外，还有大量既无明确形式又无明确界定的'准宗教'现象的存在，正是因为这个事实，使我们把宗教问题的研究对象，从传统的范围推广到包括没有明确宗教形式和明确宗教定义，而本质上又具宗教性质的一切现象和任何人，这就是宗教的广泛性，也是广泛意义上的宗教研究要确定的范畴。惟此，我们才有理由把宗教看作是一个普遍社会存在，并把它作为一个具有普遍意义的文化现象来研究。广泛意义上的宗教作为人类特有的文化现象，其博大精深而又纷纭复杂的文化内涵是不言而喻的，在人类文化的发展过程中起到了巨大作用"。③

---

① 郑欣淼：《鲁迅与宗教文化》，陕西人民教育出版社 1996 年 9 月第 1 版。

② 同上。

③ 刘勇、沈庆利：《信仰的缺失》，《鲁迅研究月刊》2000 年第 4 期第 17 页，鲁迅博物馆、大象出版社。



显而易见，最早从“改造中国社会”这个出发点出发，借“男人演女人”而产生“遐想”，并向中国几千年封建社会“开刀发难”的人是鲁迅。

“正是在这个意义上，我们完全可以说鲁迅挖出了中国传统文化的老根……如果从广泛意义上的宗教学观点来阐释，鲁迅通过自己的独特体验和敏锐观察，抨击了中华民族源远流长而又无所不在的原始宗教的人文精神与人文环境的各个方面。国民性问题，说到底也是这个原始宗教的人文精神与人文环境问题。”①

刘勇、沈庆利认为，“鲁迅的这一工作是具有划时代意义的。五四文化先驱中，在发起和倡导新文化运动的社会效用方面，鲁迅不如陈独秀、蔡元培；在介绍西学与整理‘国故’方面，鲁迅不如胡适；甚至在反对封建制度与封建文化方面，鲁迅不如当时的钱玄同、吴虞等战将激进，但是，能够坚持不懈地对传统文化持批判的立场，并对它做出深入、细致的解剖的，却要首推鲁迅一人。他对中国传统病态文化的体验之深，感受之敏锐，在现代文化史上又堪称‘独一无二’。”②

“鲁迅一再抨击的中国人的奴性意识、权势崇拜、‘无特操’、‘无坚信’、‘瞒和骗’、‘做戏的虚无党’等国民劣根性，也都是这种原始宗教的人文精神的外在表现。一句话，鲁迅用大量的事实和深邃的体验向我们启示：原始宗教的人文精神与人文环境，是造成国民性落后的最深沉、最主要的根源所在。而且很少有人注意到，鲁迅对中国传统宗教和文化‘无坚信’、‘无特操’、‘瞒和骗’、‘做戏的虚无党’等劣根性的批判，恰恰是在自觉不自觉地以‘有坚信’、‘有特操’的佛教、基督教等高级宗教作为参照系而得出的

---

① 刘勇、沈庆利：《信仰的缺失》，《鲁迅研究月刊》2000 年第 4 期第第 17～18 页，鲁迅博物馆、大象出版社。

② 同上，第 17 页。

结论。"①

从现有的资料看,鲁迅不是不喜欢戏曲,准确地说,鲁迅是不喜欢当时主要是为有钱人服务的"京班大戏",而他对地方戏却关爱有加。

19 世纪 20 年代,鲁迅曾到西安讲学。在西安的几天里,鲁迅每晚都要看当地的地方戏秦腔。当时西安有个易俗社,专演秦腔,扮演旦角的男演员大刘和二刘深受市民的喜欢。大刘叫刘迪民,小刘叫刘箴俗,汉中人对小刘的表演尤为倾倒,有东梅(兰芳)西刘(箴俗)之说。鲁迅看了《双锦衣》、《大孝传》、《人月圆》等几出戏,看完后每次都要谈意见。据当年陪同鲁迅到西安的《晨报》记者孙伏园回忆,鲁迅曾说,在西安看秦腔要比在西安看古迹收获大,他还为易俗社题词:古调独弹。②

从鲁迅对中国传统文化的一贯地、深刻地批判的角度看,他并不是把中国传统文化说得一无是处,相反,他对中国传统文化的研究比一般人更精到、更深刻、更全面、更准确。他不仅深刻地挖掘了中国传统文化所带有的顽固的劣根性,而且更指出了这种顽固的劣根性对麻木的国民造成的精神性的摧残和侵害。

鲁迅不是不知道男旦在其艺术上的特殊性,不是不会欣赏戏曲的艺术魅力,对梅兰芳也无个人恩怨,而是容不得"两面性艺术"。就像不容阿 Q 在主子面前如女人像羊一样,异常"乖巧听话",在非主子面前却偏要摆出男人像狼一样的样子,异常"粗暴下流"。这是一定要"口诛笔伐"的。

对阿 Q 的这种"羊和狼"的典型性格,在鲁迅看来,无疑比阿 Q 自娱自乐、自毁自残式的"精神胜利法"在其"国民性"方面表现的更加深刻得多,也普遍得多。

---

① 刘勇、沈庆利:《信仰的缺失》,《鲁迅研究月刊》2000 年第 4 期第 18 页,鲁迅博物馆、大象出版社。

② 陈平:《鲁迅传》(上),江苏文艺出版社 1998 年 4 月第 1 版,第 564 页。



这是鲁迅所处时代背景使然，也是鲁迅性格使然。

鲁迅深刻地写道："中国大约太老了，社会上事无大小，都恶劣不堪，像一只黑色的染缸，无论加进什么东西，都变得漆黑。"[①]"每一种新制度，新学术，新名词，传入中国，便如落在黑色染缸，立刻乌黑一团……"[②]

这恐怕也是鲁迅当时写下"我们中国的最伟大最永久，而且最普遍的艺术也就是男人扮女人"的心情和意义之所在。

说它最伟大，实在是中国特色。说它最永久，这是至今还"挥之不去"的"精神"。说它最普遍，是每个国民身上存在的，不管你是高贵之君，还是低贱之民。

2 鲁迅先生的"偏激"

中国社科院文学研究所的鲁迅研究专家袁良骏在《略论鲁迅与梅兰芳》一文中写道："新中国成立后，著名京剧艺术大师、'四大名旦'之首梅兰芳先生担任了中国戏剧家协会主席和中国文联副主席，成了文艺界重要领导人之一。鲁迅则被毛泽东誉为'伟大的文学家、思想家、革命家'、'文化革命的旗手'和'空前的民族英雄'；'鲁迅的方向，就是中华民族新文化的方向'。但是，在历次的鲁迅纪念会上，梅兰芳先生不仅从不讲话，而且很少出席，勉强来了也往往是迟到与早退。梅大师为何对鲁大师如此失敬得很呢？翻翻'五四'以来的文化史、思想史、文学史便会知道，原来鲁

① 《鲁迅选集·两地书》，人民文学出版社 1983 年 12 月北京第 1 版，第 364 页。
② 鲁迅：《花边文学》，人民文学出版社 1980 年 9 月北京第 1 版，第 62 页。

迅生前曾经对京剧、对梅兰芳有十分尖锐的批评和讽刺。”①

袁良骏指出的鲁迅生前对京剧、对梅兰芳有十分尖锐的批评和讽刺，莫过于鲁迅那句迄今让许多人觉得是是非非的名言：“我们中国的最伟大最永久的艺术是男人扮女人。”②

袁良骏认为：“如果鲁迅仅仅是这样对京剧不喜欢，持怀疑态度，也未必引起梅兰芳太大的反感。严重的是，鲁迅对梅兰芳本人的批评、讽刺和挖苦，远远超过了对京剧的褒贬本身。”

接着，袁良骏从“雅”和“俗”及梅兰芳的京剧艺术本身谈了他的一些看法。

最后袁良骏的结论是：“鲁迅对梅兰芳乃至整个京剧艺术的某些偏激情绪，并非鲁迅所独有，而是‘五四’一代人的‘时代的片面’。作为‘五四’新文化运动的先驱者，胡适、陈独秀、李大钊、周作人、钱玄同、刘半农等，都曾把京剧简单目之为宣扬封建迷信的‘国粹’，置之彻底扫荡之列。在大呼猛进、摧枯拉朽地扫荡封建旧文化的伟大运动中，有一点片面是难以避免也不足为病的。等到这种文化运动取得根本上的胜利之后，这种片面性也不难纠正。‘五四’对我国传统文化的某些过头否定不是已经从总体上得到纠正了吗？对京剧的偏激不过是这种过头否定的一个侧面而已。”③

很明显，袁良骏把鲁迅“我们中国的最伟大最永久的艺术是男人扮女人”这句话认为是“偏激”，是“时代的偏激”，同时认为，这种“偏激”已经得到“纠正”。

袁良骏当然还不至于对鲁迅有太多的“冒犯”，他没忘写下如下的话语：“还必须正视的是，鲁迅等‘五四’先驱对京剧的偏激情绪，也有当时京剧本身的原因。从内容上说，一些剧目充斥着陈腐

---

① 袁良骏：《分享鲁迅》，中国广播电视出版社 1999 年 8 月第 1 版，第 214 页。

② 《鲁迅全集 · 坟》，人民文学出版社 1981 年北京第 1 版，第 187 页。

③ 同①，第 221 页。



的封建伦理道德(如愚忠、愚孝、节烈等)和迷信、色情、凶杀、恐怖等种种不健康倾向;从演出上说,则一些庸俗无聊、低级趣味的东西也让人不堪入目。对此,'五四'先驱者们不满甚至怒斥也是情理中事。新中国成立后,有计划有步骤地改革京剧及其他地方戏,才使戏曲舞台大大净化了。"①

是鲁迅"偏激"吗?

对"偏激说",另有看法的也大有人在。

著名学者何满子写道:"鲁迅的'偏激'(指男人演女人)是对事不对人的。要伤着人,那是因事而伤人。比如,最近还有人因他批评梅兰芳一事而啧有烦言,呶呶不休,鲁迅与梅兰芳何怨何尤?他是评现象而及人。鲁迅讽刺'男人扮女人的艺术'难道错了么?这种扭曲人性的丑陋的传统宝贝有什么值得肯定?"

"……还应该称颂男子留辫女子缠足呢?那些玩艺以前也不是被当时人啧啧称美的么?这里所涉及的是一个社会问题,美学问题,当然也是'国民性'的问题,岂仅是批判一个具体的对象而已!"

"当然,习惯于欣赏'男子扮女子的艺术'的人们是不喜欢这些逆耳之言的,他们习惯于这种'永恒的艺术'之美妙,不自觉自己的精神之被扭曲。天真地喊出皇帝是光屁股的孩子是讨人嫌的,鲁迅也不正是以人性之本然揭示了这种'艺术'之扭曲人性么?而且,鲁迅还不知趣地揭了底,揭出这种艺术'男人眼里扮女人,女人眼里男人扮'的欣赏者的心里的隐秘呢!当然是无可饶恕的'偏激'、'不识相'和'可恶'了……"②

北大教授钱理群也发表过自己的看法:"几乎是从'五四'开始,一直到现在,围绕着鲁迅的'骂人',曾有过多少公开的、私下的议论,曾打过多少笔墨'官司'。一些人对鲁迅之'骂人',深恶

① 袁良骏:《分享鲁迅》,中国广播电视出版社 1999 年 8 月第 1 版,第 221 页。

② 何满子:《读鲁迅书》,上海古籍出版社 2002 年 12 月第 1 版,第 64 页。

痛绝，以为太不讲情面，不够‘绅士’。一些被鲁迅骂过的人则始终耿耿于怀，心有余悸。不过，也有人巴不得被鲁迅骂，想借此名垂千古。据说鲁迅因此决定骂人而不点名，以免被此辈利用。但后来——主要是‘史无前例’那几年，凡被鲁迅骂过的人都遭了‘华盖运’，以至灭顶之灾，这也都是‘历史’。鲁迅的骂人也因此遭到了更多的非议。最近这几年，风向似乎有变：被鲁迅骂过的人又突然吃香起来，真叫人不知如何说才好。但如果换一个角度，从学术的观点看，这一切都自有一种‘意义’；至少从一个特定的角度，显示出社会、文化、文学思潮、心理的某种变迁。曾有学者提倡‘以小见大’的‘典型现象’的研究，其实‘鲁迅骂人’本身就是一种典型文化现象。所谓‘骂人’就是‘批评’，或者叫‘论争’也可以，鲁迅自己就说过：‘所谓捧和骂者，不过是将称赞与攻击，换了两个不好看的字眼。’（《花边文学·骂杀与捧杀》）。——在鲁迅看来，真正的文人是‘不随和’、不‘回避’的，他有‘明确的是非’、‘热烈的好恶’，‘像热烈地主张着所是一样，热烈地攻击着所非’；而只要有文坛，‘便不免有斗争，甚而至于谩骂’（《且介亭杂文二集·“文人相轻”、再论“文人相轻”》、《准风月谈“中国文坛的悲观”》）。从这个意义上，我们可以说，所谓‘文人相骂史’就是一部思想（文化、文学、学术）论争史。”[1]

在何满子和钱理群的眼里，袁良骏的言论根本就没有或者说至少不完全理解鲁迅先生“我们中国的最伟大最永久的艺术是男人扮女人”这句话真正的背景和含义。

---

① 钱理群：《鲁迅与他骂过的人·序》，引自房向东《鲁迅与他骂过的人》，上海书店出版社1996年12月版。

3 “创造上帝”的“代理人”

还是让我们先看看鲁迅先生所说的这个“我们中国的最伟大最永久的艺术”到底是如何起源的吧。

中国社科院哲学研究所研究员李泽厚认为:“中华民族正统的思维方式是由血缘、心理、人道、人格等因素构成的,以实践(用)理性为特征的思维模式的有机整体。”

“这种理性具有极端现实实用的特点。即它不在理论上去探求讨论、争辩难以解决的哲学课题,并认为不必要去进行这种纯思辨的抽象。重要的是在现实生活中如何妥善地处理它……这里也没有古希腊那种酒神精神和日神精神的分裂对立和充分发展,而是两者统一融合在实践理性中。”

“当然,这种实践理性与哲学意义上的唯物主义有着根本差异。事实上哲学上的唯物主义更是一种坚定不移的信仰,而中国特色的实践理性却只是极端重视现实实用;极端重视现实实用的后果就是‘势利主义’盛行;‘势利主义’发展到极致,便是对权势的变态崇拜,对一切神佛和‘妖魔鬼怪’的顶礼膜拜,乃至在人间的大量‘造神’运动,此后又进一步发展为无所不在的‘瞒和骗’,这是一脉相承的。”

“比纯粹的无神论更糟的是对无神论是否正确一题的漠不关心。在中国,多神论和无神论是两种截然不同的信仰,而许多受过教育的中国人却认为两者都正确,并丝毫不感到有什么矛盾之处。本性上对最深奥的宗教真理的绝对淡漠是中国人最悲哀的特性。”①

---

① 引自刘勇、沈庆利:《信仰的缺失》,《鲁迅研究月刊》2000年第4期第21页,鲁迅博物馆、大象出版社。

李泽厚的意思明白无误:中国人的思维方式缺少理性的思辨力,缺少哲学的力量。

“男人扮女人”的“实用”,最终使“男人扮女人”能成为“国粹”。

是戏曲上的偶然,还是戏曲之外的必然。

一下子,中国戏曲及由此而产生并推动中国戏曲发展的男旦现象猛然被推到哲学、思想、宗教、文化、史学等研究和争论的前沿。再仅仅用所谓的戏曲史观、戏曲理论,或者挖些梨园沉渣,捡些市井旧闻轶事,或者空泛喊些美妙口号之类来研究中国戏曲或男旦现象已经捉襟见肘,势必走入死胡同。

山东曲阜师院教授徐振贵在他的著作《中国古代戏剧统论》中,在探讨中国古代戏剧起源的问题上,列举了目前已有的戏剧起源7种学说,除对起源于歌舞、傀儡戏、诗词、倡优由国外输入等6种予以否定而争议不大外,惟有是否起源于宗教目前在学术界还尚有争议。

徐振贵在承认古希腊戏剧起源于宗教说后写道:“不错,中国古代文化中早就有崇拜祖先和天神的信仰,甲骨文中那些称祖先为神为‘上帝’,并说他们下令‘雨足年’,‘令雨弗足年’的记载,都可见他们对由拜物教演化而来的敬神事鬼的信仰。”“但是,这说的是殷商之前的情况,其后的周文化却有显著的变化。《礼记·表记》云:‘殷人尊神,率民以事神,先鬼而后礼。周人尊礼而施,事鬼敬神而远之。’”

于是,徐振贵以宗教在古代中国不占主导地位为由,否定了中国戏剧起源于宗教的说法。他又写道:“关键在于中国早期文化中的宗教观念,宗教情绪并不怎么强烈,早期流传的各种形式的宗教都没有上升到独占鳌头的国教地位。”“因其在儒学思想的影响下,因而古代戏剧也就不能以宗教为载体,也不能成为宗教精神的派生物。”①同时,他还以中国古代戏剧晚于古希腊、古印度戏剧,

① 徐振贵:《中国古代戏剧统论》,山东教育出版社 1997 年 9 月第 1 版,第 3 ~ 19 页。



无悲剧性、喜剧性、正剧性，又没有文字和实物记载等等为由，否认了种种中国古代戏剧起源的说法，代之以中国古代戏剧起源历史综合说，这是当今戏剧史学界和理论界关于中国戏剧起源的主流观点。但徐振贵毕竟还是承认和论证了中国戏剧（戏曲）无论是形式还是内容与中国传统文化中的道、佛、儒诸学说有着密不可分的关系，并深受其影响。

针对徐振贵的上述观点，吴双在《论中国戏曲起源于原始祭祀仪式》一文中提出了不同的意见。吴双否定了中国古代戏曲起源历史综合说，认为中国戏曲起源于原始祭祀仪式，因为上古祭礼中的戏剧因素明显包含着颂、蜡祭、社祭、傩祭等宗教成分。

吴双认为："中国戏曲的起源与世界上其他古老戏剧的起源有共同性。戏剧起源于原始祭祀仪式是世界所有古老戏剧所共同的。"[①]在分析了如劳动说、歌舞说、梵剧传入说、傀儡戏演变说、多元说（类似历史综合说）、优伶说、百戏说、文学说、游戏说等等之后，他认为："古老的原生态的戏剧形式与原始宗教祭祀仪式不但有密切的关系，甚至可以说其祭祀仪式本身就是最古老的戏剧，而仪式的进行过程就是戏剧的演出过程，仪式中的念祝词、歌唱、舞蹈、动作、面具、假想、装扮、表演等都是成熟戏曲的最基本的要素。"[②]"历史证明，差不多每个民族，每个国家在自己的幼年时代都产生过原始宗教。自然崇拜和祭祀在世界普遍范围内都是存在的。"[③]一言以蔽之，吴双的结论是"中国戏曲起源于原始祭祀仪式"。[④]

说得通俗些，中国戏曲起源于原始的宗教。

关于戏曲的起源问题，是个很重要的问题，这个问题一直没

---

① 吴双：《论中国戏曲起源于原始祭祀仪式》，《中国文化研究》1999 年第 3 期第 78 页，中国语言文化大学出版社。

② 同上。

③ 同上。

④ 同上，第 74 页。

有一个令人信服的结论，众说纷纭，莫衷一是。就史学上的“起源”和哲学意义上的“本源”的概念来看，这是两个既有联系又有区别的概念，就像社会学意义上的“罪”与哲学意义上的“原罪”一样。社会学意义上认为“人人都无罪”，哲学意义上的“原罪”认定“人人都有罪”。虽然都是“罪”，但完全是两个根本不同的研究范畴。

在学者们为戏剧的起源究竟是什么而争论不休时，我们不妨换个思路，看看艺术是否是人的精神的载体。这是一个比具体的戏剧起源问题更大的话题，是从哲学的角度看艺术起源的问题。

如果你不否认艺术是人的精神的载体的话，你就会从人类精神的发展史和人类艺术的发展史的两者关系中得出如下结论：

> 艺术不仅起源于巫术这种原始宗教，而且就其以后的全部发展看，一直与人类的宗教信仰和哲学宇宙观具有密切的联系。就迄今为止的全部艺术史看，宗教和哲学在人类精神文化中一直是艺术存在的两大基石。每一个民族的审美观点，通过他们的宗教和哲学都可以得到解释，同时也受到他们所信仰的宗教和哲学的监护与批评，因之艺术审美观点的改变，总是反映着宗教、哲学思潮的改变。[①]

人类社会最早进入的社会形态是母系社会，而母系社会最重要的特征就是子女们不知道父亲是谁。但由此绝不能说，因为不知道父亲是谁，就断然否认母亲的存在。

如果承认中国戏曲无论是形式还是内容与中国传统文化中的道、佛、儒诸学说有着密不可分的关系，如果承认中国传统戏曲是深受中国传统道、佛、儒浸染的文化，那么，从本质上说，男旦的产

① 何新：《艺术分析与美学思辨》，时事出版社 2001 年 9 月第 1 版，第 48 页。

生和发展是深深根植于中国传统文化这块广袤土地上，是本源于对人类的生殖崇拜和生命崇拜的中国原始阴阳哲学观念，并受其滋养而生发的一种宗教艺术，是带有民族性烙印的。通过对历史的神化，进而融进了民族的神话，从而逐渐形成了折射着本民族宗教仪式的一种宗教艺术。

这种宗教艺术，和其他民族的宗教艺术相比，其宗教的内涵和体系带有很大成分的隐秘性，其外在表现往往被道、佛、儒等亚宗教形式所遮掩，没有西方宗教艺术的那种直接性和鲜明性，在其产生和发展的过程中，虽然它的宗教理念淡化了，中国化了，可它的艺术枝蔓极大地影响了戏曲的发展。毋庸置疑，由此伴生的它的宗教理念的影响，在鲁迅先生看来，还是为"国民性"刻下了深深的烙印。

所以，如何从"男人扮女人"的角度看"国民性"，其实是鲁迅先生留给后人的一道哲学命题。

李零在《跨文化的对话》一书中的《绝地通天——研究中国早期宗教的三个视角》一文中认为："研究任何一种文化，都离不开它的宗教理解，如果你不理解一个民族的宗教，也就不能理解一个民族的文化，越是古老的文化，这个问题就越突出。"①

作为历时最为久远，分布最为普遍，影响最为深广的人类文明现象之一，宗教与人的世界紧密相连，渗透到人类社会物质生活、精神文化生活的各个方面，最终导致了宗教文化的诞生。宗教艺术就是这样一种宗教文化。马克思主义认为，宗教与艺术同属社会的上层建筑，二者之间有着密切的关系，艺术产生于人类的社会生活，宗教属于社会生活的组成部分，对艺术的产生与发展，有着广泛而深刻的影响。

黑格尔在他的《美学》中说："艺术到了最高阶段是与宗教直

---

① 李零：《绝地通天——研究中国早期宗教的三个视角》，引自《跨文化对话》，上海文化出版社 2001 年 1 月第 1 版。

接相联系的。”“无论什么样的艺术，都存在着它自身的神秘，存在着精神的韵律。”①

在中外艺术史上，相当长的历史阶段是以宗教艺术为主导的，在人类艺术宝库中，也有相当一部分的稀世珍宝与宗教有关。“艺术从宗教中获得深厚的热情的灌溉。艺术与宗教携手了数千年，世界上最伟大的建筑、雕塑和音乐多是宗教的，第一流的文学作品也是基于伟大的宗教热情。”

艺术由于其具体、生动与形象的特点，常常能将许多深奥的宗教思想，转化为广大普通群众都能领会与感受得到的形式。而“宗教往往利用艺术，来使我们更好地感到宗教的真理，或是用图像说明宗教真理以便于想像”。

纵观人类文明发展史，可以看到，宗教艺术与宗教的发展与传播之间有着十分密切的关系。考古学与人类学调查的资料表明，宗教依靠和利用艺术表现自己，早在原始社会就出现了。那时人们的生产和生活中的各种重大事件往往以宗教性的活动或仪式作为开端或结束，各种各样的自然崇拜、祖先崇拜、图腾崇拜及巫术等宗教活动，是原始社会人类生活的重要组成部分。当时人们的艺术反映了这些活动，带有浓厚的宗教色彩。原始的舞蹈、音乐、绘画、雕塑以及口头文学，大都充满着宗教的内容。许多宗教仪式，也常常直接表现为艺术形式。可以说，在原始社会，宗教与艺术是浑然一体的。

铃木大拙在《禅和日本文化》中说：“无论给艺术下什么定义，一切艺术都可以说是从对生的意义的体味中生发出来的，或者说生的神秘深深地进入了一切艺术的构成之中……这时的艺术，是鬼斧神工。最伟大的艺术，无论绘画、音乐、雕刻、诗都带有一种确定的性质，就是带有一些接近于神的工作的东西。真正的艺术家，至少那些达到了他们创造活动的高潮的艺术家，在其高潮的瞬间，

① 黑格尔：《美学》，商务印书馆1979年版，第1卷第105页。



变成了创造上帝的代理人。”

在中国戏曲中，最具“鬼斧神工”和“图腾崇拜”特征的，最有资格成为“创造上帝”的“代理人”的无疑非男旦莫属。

> 艺术必须摆脱一切约束……就必然把审美提到宗教之上，甚至取代宗教……在艺术中刺激、沉醉、怡乐、忘我，生命毕竟被牢牢把握住了。而且，艺术激发、美化了人的生命的全部感官、全部组织、全部机能……让生命沉醉在自身的丰富和生之欢乐之中吧，在艺术的沉醉和自吟哦中，人找到了安身立命之处。艺术成为了真神和救主。[①]

撇开鲁迅先生“匕首”和“投枪”的功能，撇开那些历史上的恩恩怨怨，看看我们中华民族传统文化的另一个层面到底是什么吧。不管是探讨也好，反思也罢，也许在今天这个时代，对中国传统文化的再认识有着更积极的意义。

---

① 刘小枫：《拯救与逍遥》，上海人民出版社1988年版，第72页。

第三章 源头，自由温暖的母系社会和血与火的父系文明：“你们必晓得真理，真理必叫你们得以自由。”



艺术的起源，就在文化起源的地方。

（德）格罗塞

1 天是阳，地是阴，天地合生万物

周传家在论证男旦的由来和流变时写道："男旦由来已久。早在先秦草昧时代，主持祭祀仪式的就有女巫与男觋之别。男觋就是男性的巫。后来，从巫和觋分化出优伶。东汉张衡《西京赋》'总会仙倡'中有'女娥坐而长歌'的记载。女娥者，娥皇女英也。（李善注）《汉书·郊祀志》有'优人饰为女乐'的记载。"他说："周贻白先生认为此女娥必为男优所扮无疑。"他又道："至魏，出现了由男子扮为女子的《辽东妖妇》。《魏书·齐世纪》裴注引司马师《废帝奏》云：'……日延小优郭怀，袁信等，于建始芙蓉殿前，裸袒游戏……又于广望观上，使怀信等于观下作《辽东妖妇》……'隋代，男扮女装的记载颇多，如《隋书·音乐志》载：'大业三年，突厥染干来朝，炀帝欲夸之，总追四方散乐，大集东都……其歌舞者多为妇人服，鸣环珮……自是每年以为常焉。'"①

从以上可以看出以下几点：第一，男人扮女人最早的形式与宗教祭祀有关。第二，在中国的文化中，最早的男人扮女人始于先秦。第三，在宋、元戏曲形式正式定型前，男人扮女人是以歌舞的形式出现。

人类上溯数千年，华夏之祖谁为先？炎黄本是女娲后，娲皇子孙基因牵。

中国历来有三皇五帝说。三皇者，娲皇、羲皇、神农（炎帝）也。现代人把三皇之末的炎帝，五帝首的黄帝尊称炎黄，华夏儿女

① 周传家：《梅韵麒风》，中国戏剧出版社1996年版10月第1版，第277页。



称自己为炎黄子孙,华夏文化可称炎黄文化。这是以五六千年历史而说的。如把历史上溯七八千年,包括炎、黄二帝在内,就应当称娲皇子孙了。

女娲是人类进入母系氏族社会中后期的一位首领。那时女人居主导地位,主持分配,从事农业实验劳动。人类最早吃的小米,就是她们由野外自然生长搬到田里种植的。人们也只知其母不识其父,史家称之为母系或母权时期。

从母系社会到父系社会,从母系社会到父系社会的转变,历史学家、考古学家、人类学家等都有不同的解释。有的从社会形态方面解释,有的从文化形态方面解释,有的从人类进化形态方面解释,等等。

但是,从根本上来说,母系社会向父系社会转变的最重要的标志,是人类对生殖崇拜和宗教观念的转变。

从首先是对阴的崇拜转向对阳的崇拜。从只对阴的崇拜转向对阴和阳共同的崇拜。从对阴阳共同的崇拜转变为对以阳为主,以阴为辅的崇拜。

先人们懂得阴阳合而生万物的道理,要比懂得男女之事深刻得多,认为天是阳,地是阴,天地合生万物。

《淮南子》认为:"始于一,一而不生,故分阴阳,阴阳合和而生万物。"一切生物各有自己的阴和阳,依各自的阴阳关系而繁衍子孙后代,这种认识不仅表现在对自然实在之物的认识上,也反映在想像的神物之中。龙亦如此,中国古代神话中的龙有雄雌之分,伏羲和女娲,如同西方的亚当与夏娃一样被称为人祖,《山海经》中把伏羲、女娲描绘成人首龙身、人首蛇身。也就是说我们的祖先是巨大的龙蛇,其他先祖也有被描述成龙蛇的。闻一多先生曾作《伏羲考》,将山经、海经中的龙蛇列表加以详尽说明。在春秋战国之际就有关于伏羲、女娲龙蛇相配的壁画,现存文物中,很多汉唐壁画、画像石砖刻和绢画表现出伏羲、女娲人首龙身和蛇身、交尾相抱,有日月图案以示阴阳,有的中间还有

小童嬉戏其中,以示繁衍子孙。后人常说伏羲、女娲是人首蛇身,这是不准确的。《玄中记》写得十分明确:"伏羲龙身,女娲蛇躯。"这是较早的关于龙的婚配描述,说的是龙蛇相配。其实蛇亦称小龙,也可以说龙的雌雄相配。此外,关于龙的自身雌雄的记载,《春秋左传·昭公二十九》(公元前513年)即有明确记录,称夏代时"帝赐之乘龙,河、汉各二,各有雌雄"。晋时杜预和唐初孔颖达均作过注释。可以说,我国远古时期雌雄相配是龙的姻缘主流。

不少神话学家给自己的思想插上想像的翅膀,天空海阔地任情飞翔,生殖崇拜论者亦复如此。说鲧是鱼,禹是蜥蜴,又说"远古先民以鱼为女阴的象征",而"蜥蜴本是原始先民的一种男根象征物,尔后又发展为男性的象征",于是又依据被误改的"鲧腹生禹"悟出"鲧和禹并非父子,如果鲧和禹同处一个时代,当是在母系氏族社会向父系氏族社会的转变期。鲧是女性势力的代表,禹则是男性势力的代表"。鲧和禹经过学者的研究,既非神亦非人,而淡化成母系社会和父系社会两种社会阶段的符号了。

男神造人,或者男神与女神一起共同造人,来自对于女神造人的民族神话的改写和转变,这已经成为世界性的文化现象。而促使这一现象出现的主要原因之一,便是人类社会进入了以男性为中心的父权社会的历史进程。在南美洲的神话中是如此,在《圣经》中是如此,在希腊神话中也是如此,在东方的神话中同样是如此,它表现在女娲造人的神话被改写成女娲与伏羲共同造人的神话。

在中国汉代墓穴的出土砖画上面,出现了女娲与伏羲共同造人的图案。图案之一是女娲与伏羲两人都是人面蛇身,两相对视,并且两尾相扣,各自成环状,女娲在图案的右边,右手拿圆规,而伏羲在图案的左边,左手拿矩尺,同时女娲平举左手,与伏羲平举的右手相接,下面有一个人面蛇身的小人伸出两只小手,分别拉住女



娲的左手与伏羲的右手。显然,这是女娲与伏羲在按照一定的规矩来共同造出人来,而这个规矩分别就是女人样式与男人样式。从此,世界上方才有女有男,也才有了"不以规矩就不成方圆"之说。

图案之二是女娲与伏羲两人都是人面蛇身,两相背对,并且两人之尾相交,环绕成交尾状,女娲在图案的右面,左手抱胸,而右手执圆规,面部向右,伏羲在图案的左面,右手抱胸,而左手执矩尺,面部向左,在两人之间,有一对人面蛇身的小人两尾相扣,四周都是云彩,有一些人面蛇身的单个小人出入其中。显然,这是女娲与伏羲在示意以交媾的方式来造人,而这个方式就是女人与男人应同房而不应独处一室,从此,世界上方才有妻有夫,也才有了"耕云播雨就子孙昌盛"之说。

在这里,无论是女娲与伏羲创建的造人规矩也好,还是女娲与伏羲采用的造人方式也罢,虽然是以女神与男神共同造人的神话来展示的,但实际上,不过是对于女人与男人必须结合才能孕育新的生命这一人类繁衍过程的经过神化以后的普遍性表达。因此,两个图案的寓意就是:生儿育女需有家有室。这样,女人与男人也就成为人类存在的不可分离的基本构成。但是,由于存在着男女之间的不平等,因而在神话中的男神与女神之间,也就难以形成平等的关系,并且通过对于神话的改写,出现了男神总是企图剥夺,或夺取女神创造人类的权力和光荣的现象。

在称为正史"二十四史"中的第一部史书《史记》里,记载了汉族人的始祖黄帝后裔之中的著名后代,即中国人所熟知的古代皇帝尧、舜、禹的诸多故事,据说他们都是仁德如天、智慧如神、信义如一、克勤克俭、为纲为纪的圣人。几千年的中国历史上列朝列代的皇帝并不为少,而他们三人却被誉为圣人,究竟有何奥秘呢?

《史记》里面主要是从血统与政绩来加以说明的,似乎是天生如此。但是,它也至少给予了一点提示,那就是他们都是黄帝

的后裔，而黄帝除了是《史记》中所载的中国第一帝王之外，还是中国汉族神话中的第一大神，具有神与人的双重身份，因而作为黄帝的著名后代，尧、舜、禹三人，应该说同他们的老祖宗一样，也具有神与人的渊源，成为神人之子的圣人便是理所当然的事了。

不过，据古代的中国学者考证黄帝的所谓圣人身世，结论则如《春秋·公羊传》中所说的："圣人皆无父亲，感天而生。"因此，在中国古代的这类典籍之中，也就出现了这样的记载：黄帝之母因为感受到北斗星的星光照耀，而怀孕生了黄帝；尧的母亲因为偶然遇见从黄河中飞出的赤龙，而怀孕生尧；舜的母亲因为把玩雨后彩虹，而怀孕生舜；禹的母亲因为在梦中吞下一颗太阳一样的火珠，而怀孕生禹。在这里，即使同为圣人，黄帝和禹无疑更为出色：一个是中国古代文化的创始性圣人，促发了从混沌中的开天辟地；一个是中国古代文化的开拓性圣人，促进了洪水后的文明复兴。原因在于，天是光明所在，感天而生的黄帝和禹，都是天之骄子！

2 没有女人"自由温暖"的"蒙昧"，就没有男人"血与火"的"文明"

人类原始形态即原始人群，是史前时期的初级阶段，也是人类最早的社会组织形式。原始人群又可分为"猿人"、"古人"两个阶段。这一时期在考古学上属于旧石器的早期和中期。

在中国，猿人化石的主要代表有元谋人、蓝田人和北京人。猿人使用的工具是打制石器，主要依赖采集果实和挖掘根块为生，同时狩猎活动也有着重要的意义。猿人还懂得使用天然火，改善了生活环境，增强了征服自然的能力。猿人以血缘关系为



纽带，组成血缘家庭，生产后代。若干个血缘家庭形成了较为松散的社会组织。由于猿人脱离动物不久，所以其婚姻还处于杂交状态。

古人的体质较猿人有了明显进步，已接近现代人。古人化石和遗迹分布更为广泛，主要代表有大荔人、长阳人、丁村人及许家窑人等。古人使用的工具仍然是打制石器，但打制的技术有所提高，并掌握了人工取火的方法。古人在生活上仍然依赖采集、狩猎。在此阶段，婚姻状态有所进步，先由原始杂交过渡到同辈群婚，再过渡到一个家族的男子与另一个家族的女子群婚。

在母系氏族前期，人类体质上的原始性基本消失，被称作“新人”，属于考古学上的旧石器晚期。到母系氏族后期，现代人形成，属于新石器早期。

中国境内的新人化石和文化遗存遍及各地，主要代表有河套人、柳江人、峙峪人和山顶洞人。这一阶段的打制工具有较大改进，并发明了弓箭。其生产部门主要是采集和狩猎。人们学会缝制兽皮衣服，产生了原始的审美观念和宗教。同时，出现了族外婚，形成以一个老祖母为核心的氏族制。由于女子在采集生产中的重要地位，决定了以女性为中心的母系氏族制。

母系社会繁荣时期的文化遗存遍布南北各地，主要代表有裴李岗文化、磁山文化、仰韶文化、河姆渡文化、马家窑文化、屈家岭文化及细石器文化。这时，生产力水平有明显进步，磨制、穿孔石器取代打制石器；原始农业产生；家畜饲养、原始手工业及副业出现等等。人们开始了定居的生活。原始审美和宗教观念继续发展，并产生了最早的文字符号。

这个阶段出现的原始审美和宗教观念，以及由此而产生的文字符号，是母系社会对人类进步最伟大的贡献。

人类的思维发生了极其重大的变化。

母系社会形态在人类的历史中存在了三四万年，而父系社会

形态距今也不过几千年的时间。

母系社会创造了人类最早的文化形态。

假如母系社会一直延续下来，那结果会是什么样子呢？就像我们现在看到的原始生态中的某些动物种群的生活一样吗，自由温暖，没有邪恶……

现在已知的人类最早的生殖崇拜，是对女性生殖器的崇拜。因为所有的人都是从“那个地方”出来的。女性生殖器当然被视为“造人”的最神秘的摇篮。

鱼在古代被看作女性的象征，这是因为鱼除了与女性生殖器相似之外，还有生殖力旺盛和多子的特性。后来贵妇们乘坐的轿子叫“鱼轩”，情书叫“鱼书”，送子观音提的竹篮叫“鱼篮”等，均是这一古老崇拜的延伸。

鱼是最温顺的动物之一，有鱼便有水，有水必有鱼，于是又有女人如水之说。

然而，距今五千多年以前，罪恶产生了。婚姻的罪恶、欲望的罪恶，等等。

而这些罪恶的产生又均来自于男人的“根”。

郭沫若曾考证，“祖”字乃是男根的符号。人类发展到父系社会，崇拜男性生殖力也开始变为对部落氏族的确定及对氏族有开创之功的男性祖先的祭祀。所以，男性生殖器的石制或陶制符号“且”——“祖”后来就成了每一个父系氏族的象征和图腾。

以鱼为象征的母系社会开始摇摇欲坠。

以祖为象征的父系社会开始蓬勃发展。

在人类社会的漫长的进化过程中，男人兄弟间的情感对社会结构所产生的影响越来越大、越来越深。男人们还把血亲间的关系神圣化，同时强调了族内男人们的团结。为了保障个人的生命安全，所有的男人兄弟都声明不再用对付父亲的方式来对付他人。换句话说，男人们开始防止任何类似父亲命运的再现。至此，带有



宗教色彩的禁止屠杀图腾的禁忌已逐渐附上了带有社会色彩的禁止男人兄弟相互残杀的禁制。原有的家长统治形态也开始首次为以血亲为基础的男人兄弟部落所取代了。

在社会的进一步发展中，神的观念逐步代替了图腾的观念，神就是男人形象的一种夸大形式。

“母权制被推翻，乃是女性的具有世界历史意义的失败”，这是一个典型的黑格尔式的表述。①

于是，父系社会，父权制家庭建立了起来。

中国进入父系社会的时间，大约在四千年前，主要文化遗存代表有龙山文化、齐家文化、大汶口文化和良渚文化，在考古学上属于新石器晚期。

父系氏族时代的社会生产力水平比以往有较大的提高，主要表现在：农业生产的发展；家畜饲养规模的扩大；制陶技术的进步；铜器制造的出现；丝织品的发明；手工业水平的普遍提高和社会分工的形成等等。

随着社会生产力的发展和男人在生产部门中突出地位的出现，原来男女在氏族中的地位发生重大变化，男人开始占据主导地位。与此同时，婚姻由对偶婚向一夫一妻制过渡，父权制随家庭出现而产生，财产按照父系继承，世系随父系计算。父系氏族制形成后，私有制萌芽、产生。在贫富分化加剧的情况下，阶级对立出现，由此进一步导致原始社会解体，国家开始产生。

恩格斯在《家庭、私有制和国家的起源》中首先点明，他的工作是要以历史唯物主义的观点解释摩尔根的研究。

而摩尔根是按照“生产力的进步”划分历史阶段的：蒙昧时代、野蛮时代、文明时代，每个时代又分为低、中、高三个阶段。

应该承认，这一历史行程确实是以男人的胜利而结束的。在通向胜利的过程之中，无数神迹的出现，在为历史增添几分魅力的

---

① 恩格斯：《家庭、私有制与国家的起源》，马恩选集第四卷，48～52页。

同时，又为历史增加了几分质疑：究竟是历史被神的介入而神奇，还是历史因性别的转换而神秘？

其实，无论是神奇，还是神秘，都与历史存在的本身直接相关：神奇是出于对历史的崇敬，人就是神，因而出现了神奇的历史，只要消除神的光环，也就成为人的历史；而神秘则是基于对历史的迷恋，神就是人，因而出现了神秘的历史，必须进行人的参照，才可能使人的历史还原。

历史往往会出现惊人的相似，在这种历史的表象之下，人类在迂回曲折地发展着，不仅人类的社会历史发展是如此，人类的精神历史发展也是如此，而且人类的文化历史发展更是如此，由此形成了人类发展的历史大趋势。如果仅仅着眼于人类发展不同阶段的历史相似之处，也许就会给人留下一种人类发展似乎进入了历史的循环这样的印象；如果一味地探究人类发展不同阶段的历史相异之处，也许就会使人产生一种人类发展将要进入历史的飞跃这样的推测。

事实上，人类的历史不可能是在纯粹地循环，否则，就不会出现人类发展的不同阶段，因而历史总是同中有异的；而人类的历史也不可能是在不断地飞跃，否则，同样也不会出现人类发展的相似阶段，因而历史总是异中有同的。所以人类发展的历史大趋势，正是同中有异与异中存同的共同呈现。这是因为同中有异呈现出历史的阶段性，而异中存同则将呈现出历史的连续性，如果不是过于偏执的话，即使是以所谓的历史循环论的视角来进行人类发展的历史观看，也不可能只是在尽情地把玩历史的相似之处，而完全地忽视掉了历史的相异之处。

父系社会就是在这血与火的状态下产生了，而自由温暖的田园牧歌式生活的母系社会逐步被取代。

在不断的产生和不断的消失中，在不断的磨炼和不断的争斗中，在不断的支配与反支配中，在不断的控制与反控制中，人类不断地从“自由温暖”的母系“蒙昧”，开始走向“血与火”的父系

"文明"。

由此可见，男人扮女人是男人始终割舍不断的"自由温暖"的"蒙昧"的女人的情结。

因为，没有女人"自由温暖"的"蒙昧"，就没有男人"血与火"的"文明"。



第四章 神话还是艺术：观音菩萨是男还是女

艺术在它的起源中，在它的萌芽时期，似乎就是与神话联结在一起的，即便在后来的发展进程中，它也从未完全摆脱神话和宗教思维的影响和力量。

（德）卡西尔

1 一个很有趣的话题

这是一个很有趣的话题，问观音菩萨是男人还是女人。当以性别分时，观音菩萨是男人。当以神话分时，观音菩萨是女人相而非女人身。

有这样的说法："西方人如果不识耶稣就不是西方人，中国人如果不识观音菩萨就不是中国人。"可见观音在中国文化中的地位。

中国自秦、汉以前，无观音菩萨救苦解难之说。至魏晋南北朝时(公元200—589年)，佛经不断译成汉文，南朝梁武帝在位时，将佛教作为"坐致太平"来宣扬，到处大修庙宇、石窟，大塑各号神佛之像，刊印神佛经书故事。到了隋唐两代，天神降灵，修道者升天成仙之说传播于世。

观音菩萨的名称很多，诸如"六观音"、"七观音"、"三十三观音"之类。如果不是专门研究家，很难说出甲乙丙丁。据明刻本《观音三十二变相》中，就有杨柳观音、卧莲观音、持经观音、施药观音、龙头观音、德王观音、送子观音、洒水观音、不二观音、一叶观音、延命观音、圆光观音、威德观音、合掌观音、一如观音、提莲观音、能静观音、众宝观音、普悲观音、鱼篮观音、水月观音、白衣观音、千手千眼观音、十八臂观音、多罗尊观音、阿么提观音等等，加上"普陀大力士"，合计就有33种不同形象的观音菩萨。

宋徽宗宣和元年，下诏改佛祖号为大觉金仙，观音菩萨为观音大力士。

传说观音原是男人身，但为什么不作男相，皆作慈善美妇？这里正如《大佛顶首楞严经》所载："我身成了三十二应，人诸国土。"



即佛身、独觉身、缘觉身、闻声身、梵王身、帝释身、自在天身、大自在天身、天大将军身、四天王身、童男身、童女身、女主国夫人命妇大家身等等。说明观音善于变幻，可变天神地鬼，可作女人相。这大概是有利于接近民间，给多灾多难的女人解苦解难，随用随取，倒也方便。

观音到底何人？据明代刻印《搜神记》记载："观音娘娘乃鹫岭孤竹国，祈树园施勤长者第三子施善的化身，生于北阙国中。父妙庄王，姓婆名伽，母伯牙氏。父母以无嗣，故祝于西岳香山寺。天帝以其父好杀，故夺其嗣而与之。长女曰妙清，次曰妙音，三曰妙善。惟妙善生时，异香满座，霞光遍室。幼时聪达，晓人间世事。到成年力阻父命、誓不成姻。后因长次二女招及二郎，俱不当肯，父乃强妙善毕偶，无奈妙善何，始禁于后园中。"

"妙善守净尔笃，舍入汝州苍树县白雀寺为尼。妙善暗命僧头。夷优寺化喻弗从，乃轭苦行。妙善朝吸水，暮听释，晨焚扫，昼柴炊，毫无难色。诚感天使三千八百部，天龙持护伽篮扫地，东海天王扫厨，六丁上香游奕点烛。伽雀进茶，飞猿进菜，白虎含柴，飞琼毛娇滋花。八洞神仙献果，夜夜风雷喧吓，鬼神走动，众尼惧而复命于父。"

"父遂遣五城兵马，忽必力驱兵围寺焚之。而妙善口叩灵山世尊，齿咬玉指，喷血成红雨灭火，救寺五百僧咸无恙焉。必力再火再息，三火三息，无奈奏闻国王。国王怒命必力捆押妙善入法场，以母深爱三女，劝其完聚成姻，以摄国政也。殊意妙善，色不变而志愈坚，乃囚于冷宫，日夜宫娥父母善劝，妙善不听，反失语激父。父大怒，立赐必力斩乞。土神忙奏玉帝，赐以红光罩体，刀斩不断，枪刺不截。国王乃赐红绫绞死。此时一虎跳入，负尸而去。"

记载中说妙善被白虎负到黑松林后，阎王邀她游地狱，她以大慈大悲之心，目睹地狱残忍刑罚，殊意合手一诵，天花乱坠，地拥金莲，铁狱铜枷，尽为齑粉，而八千部地狱悉空矣。诸阎判官惊之，忙将妙善送回阳间。

后来，妙善得释伽如来之助，示她到南海普陀岩修炼。如来代呼地龙化一座莲台，渡洋而去。渡海时，白虎为之咬木，伽篮推开福地，八部王日夜为之涌潮，四部天王为之柱石。妙善坐于普陀岩，九载功成，割手目以救父，持壶甘露以济万民。左善才童子为之普照，右龙女为之广德。玉帝见其福力遍大千神，应通三界，遂敕封为大慈大悲救苦救难南无灵感观音菩萨，并赐宝莲花座为南海普陀岩之主赐。

以上是明代刻本《搜神记》的记载，观音菩萨更加女人化、人格化、神话化。

在中国的历史中，实际上只有男人的谱系。在中国的祠堂里，祖先的族谱如此，没有儿子便无法承接香火。在各地的朝廷里，君主的王谱也如此，没有嫡传便无法延续皇统。

同样，在东西方神的历史中，也只有男神的谱系。希腊神话里，宙斯的神谱是如此，老子之后是儿子登上宝座。在基督教里，上帝的圣谱还是如此，摩西过后是耶稣的再次出现。

就这样，男人的世界幻化为男神的所在，因而也就难怪世界宗教的诸神们，总是给人们内心深处留下难以摆脱的父亲形象，而同时又总是盼望父权的表象不要过于男人化，以免莫名的恐惧始终萦绕于心。

故意的忘却恰恰是不能忘却的。除了紧锁在敦煌洞窟里的“飞天”被深埋在中国人的脑海之中，等待破门而出的那一天以外，在四处可见的庙宇中，人们找到了忘却不了的具有女性化倾向的菩萨。而其中的集大成者，就是大慈大悲救苦救难的观世音，俗称的观音菩萨。

中国人眼中所见的观音菩萨，不仅慈眉善目，体态丰润，宝像端庄妩媚，而且慈航普渡，施恩众生，德行泽及四海，俨然一光明正大与和蔼可亲之女神。难怪人们在遭遇厄难之时，只要诵念其名号，“菩萨即时观其音声”，便会来进行拯救解脱，因而菩萨被称作观世音。



到了唐代，因为要避讳当时的皇帝李世民之名，观世音菩萨，被去掉一个世字，叫做观音菩萨。毕竟一字之差，并不妨碍菩萨的慈悲为怀与解救苦难。

无独有偶，也是在唐代，来自印度的观世音菩萨到中国后，虽本是男神却也逐渐呈现女相，这也许是中国人为菩萨不如皇帝的遭遇而感到内疚，从而做出的情感反应和补偿吧！

当然，在中国的庙宇中，观音菩萨被塑为女相，并不开始于唐代，而是早在南北朝时候就已经开始。只不过到了唐代，观音菩萨的塑像就大多为女相，偶尔也有一些嘴巴上长出胡须的观音菩萨。至于在唐代以后，观音菩萨则被完全塑为女相，而观音大士图也进入了寻常百姓家，因而中国人心中对于观音菩萨的崇敬与钟爱，一点也不亚于甚至已超过了基督徒眼中的美丽天使。

从这以后，人们眼中的菩萨，方有男女之分。不过，口中常说的女菩萨，实际上并不是观音菩萨，因为这样的说法实在不够恭敬与虔诚。尽管有关女菩萨的说法，从女人的德行上看，应该是指遵守中国古代女人的基本道德标准——三从四德，并且一心向佛的贤妻良母型的女人。但是，中国人更多地是从女人的姿色上来进行评判的，因而往往用来称呼那些风华正茂，并且秀色可餐的窈窕淑女类型的女人。在中国的著名古典小说《西游记》中的猪八戒，只要一看见年轻漂亮的女子，哪怕是妖怪变成的，都会在口中连声不停地喊着女菩萨，并且心里跳个不停地想着女菩萨，因而被认为是凡心未尽。

由此可见，在元明两代之时，女菩萨早已成为漂亮女人的代名词，在滥用之中，女菩萨的恭维之意也就难免被大打折扣了。不过，在《西游记》之中的猪八戒情难自禁而大喊女菩萨的时候，女菩萨还是流行的时髦用语，所以连唐僧也不时要叫几声女菩萨的。如果说，观世音菩萨由男神而被塑造成女相，是佛教中国化的一个标志性事件，是对菩萨礼拜的中国人在禅悟以后的生成物，那么，《西游记》中的唐僧与猪八戒，在喝了子母河里面的河水以后，也

要怀孕生产，而且喝得越多，生产的速度也更快的故事，实际上则是对于男人的权威地位进行了一次戏谑性的挑战——将女人独具的生育功能赋予男人之后，结果男人却根本无法承受起创造生命的重任！

显然，这世界上，还有男人根本无法做到的事情。

所以，在《西游记》中，无论是唐僧，还是猪八戒，都不得不尽快地打下胎气，也就是被迫放弃了本来就不属于男人的权力。从创造生命这样的前提上来看，男人并不具有超女人的能力，因而从男人到男神的绝对权威地位看，男人和男神不得不面临着挑战的前景。

好在毕竟是神话，那孙悟空不是想变女身就成女身吗？

然而，不论是何种神化，不论法力如何之大，都没有任何男人育后的描述，男人可以具备女人的任何特征，除去女人的生殖器。因为，惟有生育是女人最神圣不可侵犯的权力，哪怕你是神。

2 伊甸园里的幸福生活

人类需要幸福的生活，因为这是人类物质发展的动力；人类需要充实的生活，因为这是人类意识发展的驱力；人类需要幸福而充实的生活，因为这是人类个体发展的权力。所以，自从人类诞生的那一天开始，就不断地进行着自己的努力，来追求幸福的生活，来寻找充实的生活，来实现幸福而充实的生活，整个世界于是成为人类的美好家园。

耶和华神在东方的伊甸立了一个园子，把所造的人安置在那里。耶和华神使各样的树从地里长出来，可以悦人的眼目，其上的果子好做食物。有河从伊甸流出来滋润那园子，又从那里分为四



道。在那里有金子,在那里又有珍珠和红玛瑙。

耶和华神将人安置在伊甸园,让他看守。耶和华神说:“人独居不好,我要为他造一个配偶帮助他。”耶和华神用土造成各样走兽和空中各样飞鸟,带到人的面前,看人怎样叫各样的活物,那就是他们的名字。人便给一切牲畜和空中飞鸟,野地的走兽都起了名字。

应该说,伊甸园中似乎的确是美好的,不过还得需要人们尽量发挥一下想像力:清泉喷涌、河流环绕、树木葱茏、四季常绿、空气清新、鸟语花香。亚当和夏娃居住在这样的地上乐园中,不仅有好吃的,而且有好看的,在吃饱喝足的同时,还可以赏心悦目,时而摆弄一下光彩夺目的金子,或者玩耍一回晶莹圆润的珍珠,要不然就抚摸一会儿焰光耀眼的红玛瑙,并且还有机会与飞禽走兽嬉戏一番。更为要紧的是,无论是亚当,还是夏娃,似乎都无需付出任何代价,就可以尽情地享受这一切,如果说需要他和她付出一些什么的话,好像也不过仅仅是亚当承担了园子的看守工作,而夏娃则是帮助亚当工作的助手。因此,看起来还似乎应该说,在这样美好的家园之中,亚当和夏娃的生活果真像是幸福而充实的。

对于人类生存状况应该如何进行评价,通常是从两个方面来着手的,一方面是从人类物质生活的丰富性这一基点上来加以判断,因而人类在生活之中物质需要是否能够得到充分地满足,也就成为人类的生活是幸福还是不幸福的世俗标准;另一方面则是从人类精神生活的多样性这一基点来加以判断的,因而人类在生活之中的精神需要是否能够得到自由地满足,也就成为人类的生活是充实还是不充实的世俗标准。如果以这两个标准来看伊甸园中的人类始祖亚当与夏娃的生活,应该承认他们的确是幸福而充实的,甚至连耶和华神也这样认为。

实际上,这两种从物质到精神的世俗标准,仅仅是就人类生活的表象而言的,它们主要强调对于人类生活需要的直接满足,将人类视为需要满足的对象,却忽视了人类对于自身进行发展的需要。

也就是说,人类应该并且能够由自己来主动地创造出对于生活的需要,而不是被动地等待着那些能满足自己需要的赐予。无论是他人的赐予,还是上帝的赐予,因为赐予不仅会僵化幸福与充实的标准,而且还会奴化生活中的人类,这是在蒙昧之中的幸福,填饱肚子就心满意足,一味依靠衣食的赏赐,放弃了创造性的行动;这是在愚昧之中的充实,拾人牙慧就心安理得,一切等待着思想的恩赐,抛弃了创造性的思维,从而在自得其乐之中仰仗他人的鼻息,与此同时,还不时以知足者常乐的自慰,来掩饰自己生活的贫乏与空虚。

所以,伊甸园里的生活,是一种坐享其成的庸人生活,既是具有蒙昧性质的不求进取的生活,又是具有愚昧色彩的自甘堕落的生活。是看起来无忧无虑,而实际上却是百无聊赖的生活,从根本上看,是完全被剥夺了创造权力的奴隶的生活。所以,无论是亚当,还是夏娃,尽管看起来似乎是吃喝玩乐无所不有,其实他们却一无所有,连正常的男性与女性之间的性爱需要,也被耶和华神利用他们的无知而剥夺了,只是在将他们逐出伊甸园以后,才把同房的权力作为惩罚来归还,从而显示出宗教的禁欲倾向。

同时,伊甸园里的生活,又是一种缺乏创造活力的生活,所有的一切都已经由耶和华神安排停当,按照耶和华神既定的程序来开始那周而复始的循环,在平稳静谧之中,趋于平淡与平庸。也许是伊甸园里的生活太过于单调乏味,因而耶和华神恩准亚当为其他动物,包括野地的走兽与空中的飞鸟随便取个名字,显然这种随意性的命名行为,并没有激发起亚当的任何创造冲动,倒是亚当本人在为走兽与飞鸟们取名的过程之中,找到了自己的同伴,也就是那些由他取了名字的牲畜。而来自野地的走兽牲畜,显然是亚当的好朋友,至于在空中的飞鸟之中,为什么没有谁来成为亚当好朋友的家禽,致使五禽六畜这些人类的朋友被丢失了一半,也许是耶和华神的过错,谁让伊甸园给建立在东方的沙漠之中呢?

因此,并不是亚当没有创造的能力,也不是夏娃没有创造的能



力，而是耶和华神有意识地压制了他们创造能力的萌发。“园子当中又有生命树和分别善恶的树。耶和华神吩咐他说：‘园中各样树上的果子，你都可以随意吃，只是分别善恶树上的果子，你不可吃，因为你吃的日子必定死。’”应该说亚当是非常听话的，只不过亚当的听话，是基于对死亡的莫名恐惧，因而亚当将耶和华神的警告，原原本本地转告了夏娃，以避免夏娃因误食分别善恶树上的果子而死。由此可见，耶和华神的权威从一开始就是在进行恐吓的前提之下，建立在主宰人类生死的基础之上的。其实，所谓神决定人的命运，实际上取决于人本身的自觉程度。

或许，地上乐园是作为神与人之间开始建立上下对等关系的一种凭证：神为人提供生命存在的一切保障，也就相应地要求人的绝对服从；而人向神奉献个人原本应该拥有的一切权利，也就相应地承认了神的绝对权威。从民族宗教到世界宗教，惟一神的权威基础由主宰人类生死，转向引导人类信仰，因而显示权威的方式，也从恫吓变为劝告。

这样，世界宗教的神与人类之间的关系就具有了一种理性的超越因素，英明的神在显示权威的同时不乏宽容，以免权威沦为专制；而明智的人在虔诚信仰的同时坚持自觉，避免信仰陷于盲从，从而在神与人的互相选择之中走向关系的和谐。

这样，《圣经·创世记》中关于地上乐园伊甸园的故事，在《古兰经》里面便得到了重新改写，成为亚当和夏娃在又一个地上乐园的“天园”中如何生活的故事：真主让亚当和他的妻子同住在天国，并向他默示：“你要记住我的恩惠，我以自己超绝的本性造了你，使你按我的意志成了人；我为你注入了我的精神，并要众天使向你下拜；我还给你智慧和知识。这永久的天园我已把它作为你们的住所。如你服从我，将会得到我的好报，即让你永居天国。如你背弃信约，我将把你从天园中赶出，予以火狱之苦。”

显然，真主的恩威并施，是大大不同又远远胜于耶和华神的不教而诛的。

真主允许亚当及其妻子任意摘取和食用天园里的果实，但禁止他俩接近其中的一棵树。为了防止他俩搞错，又明确地指出这棵树所在的位置，并且对亚当说："你同妻子就住在天园里，想吃什么就吃什么。但是绝对不要靠近这棵树，否则就是背信弃义，如果摘食树上的果实，就将成为叛道者。"在这里，伊甸园里的那棵分别善恶的树，已经从耶和华神以生死相威胁的权力象征之树，成为真主在天园中用来体现其道义的象征之树，任何触犯这棵树的人，都是背信弃义的叛道者。事实上，神的真正权威只能建立在人对于神之道的信仰上。

所以，必须坚守信仰的立场。于是，真主又许诺：只要他俩远离这棵树，就会得到他给予的舒适富裕的生活，绝不会在天园中受冻挨饿，也绝不会遭受干渴和劳累。果然，他俩住进天园之后，发现里面应有尽有，美不胜收。他俩称心如意地享用着这一切，在丛林中徘徊散步，在树荫下歇息纳凉，摘取鲜花，品尝鲜果，啜饮甘泉……至此，人们所想像的伊甸园中的生活，在天园里面再次梦想成真。这样，当天园之中的亚当和夏娃向真主忏悔，因为他俩毕竟不顾真主的一再告诫而背弃了信约时，真主便饶恕和原谅了他们；而伊甸园中的亚当和夏娃似乎毫无悔过之意，因为他们是出于无知而受到欺骗，只得接受耶和华神的诅咒和惩罚。

伊甸园中的亚当与夏娃是不自觉的，他们在耶和华神的蒙蔽之中，过着"赤身露体，并不羞耻"的生活；他们在耶和华神的威吓之下，过着得过且过，善恶不分的生活。也许当他们吃了生命树上的果子之后，就会永远这样浑浑噩噩地活下去，直到世界再造之前的末日。那么，分别善恶的树，又究竟是一棵什么样的树呢？这棵树，其实就是在现实生活中进行不断创造的智慧性象征，因而是智慧之树。如果亚当和夏娃能够吃下智慧之树的果实，也就意味着人类自觉的开始。他们身体中的某些东西确实要死亡，但这是他们头脑中天生带来的蒙昧与后天强加的愚昧，而决不是耶和华神恫吓的生命必定丧失，恰恰相反，他们将由此而走向全面的创造，



并开拓出崭新的未来世界与生活。

如果人类试图追寻自己的始祖，首当其冲的目标就是：谁是第一个人？这个问题似乎本来就用不着提出，因为从《圣经》到《古兰经》，已经给出了明确的答案：世界上的第一个人就是亚当！是男人！然而，恰恰就在这里，谁是第一个人虽然已不太像是有问题，却偏偏引出了一连串的问题。

实际上，就在这个不成问题的问题之中，将包含着更进一步的质疑：神既然是按照自身的形象来造男造女，那他们自然应该是同时造出来的，至少从《圣经》中《创世记》第一章的希伯莱原文来看，神是复数的诸神，因而也就存在着男人与女人同时被造出来的可能，并且两者之间可以连一秒钟的时间偏差也不会出现；甚至进而还可以说，是男性的神按照自己的样子造出了男人，同样，女性的神造出了女人。于是，人们可以说亚当和夏娃是同时出现在这个世界上的！因而谁是第一个人的答案，就应该是亚当和夏娃是人类共同的始祖，获得并列人类第一人的殊荣。

由此，人们可以说，亚当和夏娃都是人类的始祖，在共同繁衍人类的过程之中，亚当成为人类之父，而夏娃成为人类之母。于是，另一个使人感到伤脑筋的，真正是问题的问题又因此而出现：《圣经》中《创世记》第二章不是明明白白地说过，耶和华神这个单数的主，用地上的尘土造成了世界上第一个男人，并且以“出自泥土的被造的人”这一含义的词，也就是“亚当”来为他命名吗？然后，耶和华神再取出亚当的肋骨，来为亚当造一个女人。不过，最值得注意的问题，倒不是男先女后的问题，而是耶和华神在先后造出亚当和夏娃的时候，似乎只注意到了他俩的关系，因而总是称亚当为“那人”，夏娃为“配偶”，结果还是亚当自己朦胧地表达出了性别意识。于是，亚当说：“这是我骨中的骨，肉中的肉，可以称她为女人，因为她是从男人身上取出来的。”可以说，这是亚当援用随意为飞禽走兽起名字的惯例，自己称自己为男人，而称配偶为女人。但是，这种性别意识毕竟是朦胧的，从一开始就被耶和华神有

意识地压制住了，因而夏娃只能是帮助亚当的配偶。因此，耶和华神口里所说的配偶，并不具有婚姻关系上的夫妻之意，而不过是下属帮手的意思。因而亚当和夏娃，即使赤身露体，也并不羞耻，因为男女有别的羞耻之心，是以性别差异为生理基础的心理表现。

这样，当耶和华神决定用生育之苦来惩罚亚当的配偶，也就是被亚当命名的女人之时，才明确地宣布了“那人”是丈夫，并且按照亚当为配偶所取的名字，宣称女人为妻子。经过耶和华神这样的一番声色俱厉的教训，在恍然大悟之中，运用作为丈夫的权力，“亚当给他的妻子起名叫夏娃，因为她是众生之母”。这一命名的确是名副其实的，夏娃一词的本来意思就是“生命之源”。然而，在耶和华神看来，只有男人的亚当才是被创造出来的人，而女人夏娃不过是那人的配偶，也就是附属于男人的非人，因而在亚当与夏娃之间的夫妻关系上，也同样是丈夫凌驾于妻子之上，犹如神与人，耶和华神与亚当，所以耶和华神要对夏娃说：“你必恋慕你的丈夫，你丈夫必管辖你。”

至于丈夫对于妻子具有绝对权威的类似表达，在《古兰经》中，真主是这样说的：“你们彼此是仇敌。若是我的引导能达至你们，那么谁遵从我的引导，谁便不致迷途，也不会忧愁。”在男女不平等的既成基础之上，虽然进行了具有理性色彩的相对调和，但仍然没有能够从根本上改变男尊女卑的已存状况，依然保持着丈夫就是独裁的家长这一家庭之中的地位，尽管妻子的角色扮演具有了某种选择的余地。

事实上，除了极少数的神话以外，绝大多数神话里面的男神都是凌驾于女神之上的，它折射出了父系氏族对于母系氏族的社会性替代。因为无论是民族宗教，还是世界宗教，基本上都是在父权社会中形成的，所以，以男性为中心的文化导向，不可避免地直接渗透到宗教之中：所有的惟一神，或者是主神，毫无例外地都具有着明显的男性文化特征。同时，上帝亦将由严厉的，甚至是独断专横的父亲形象，转换到仁慈的，乃至于平易近人的父亲形象。不

过，父亲形象的权威性，在本质上并没有任何差异，因而这一权威性的最终丧失，也就被视为上帝父亲的死亡。

也许是为了挽救上帝父亲权威性的逐渐丧失，不仅上帝的父亲形象在转变，就是各个世界宗教中的天使们，也在不断地改变自身的形象：从基督教到佛教，这些天使们逐渐从男性形象向着女性形象过渡。在天使们的女性化过程中，基督教的天使们女性化比较彻底，无论是教堂的壁画与雕塑，还是家庭的油画与装饰，美丽优雅而天真纯洁的女性形象，鼓动着洁白而轻盈的双翼，飘飞在神圣的苍穹之中，漫游在温馨的房间之内，从而使上帝父亲在弥漫着柔美圣洁的女性氛围之间，在人们的心中显得格外的庄严与肃穆，从而达到神圣的崇高境界。

佛教绘画与浮雕之中的飞天形象，也同样具有渲染佛法无边的人间色彩。人们可以试着想一想，在神圣的殿堂里面，彩带逶迤、体态妙曼、容貌端庄、表情生动的少女身影，将人间的温馨充溢于秩序森严的空间，使神明的威严转化为神性的祥霭，从而引发人们来自心底的崇敬。可惜的是，这样诱人心动的美好情景，这样促人信仰的美好情愫，却被封闭在中国敦煌的荒漠之中！这究竟是满天漫卷的黄沙所造成的灾难，导致人们不得不失去了亲眼目睹的多少次机会？还是倾城倾国的祸水会酿成恐惧，促使人们不得不在人为压制之中来故意地忘却？

这也许更多的是出于故意的忘却。在以男性为中心的父权社会之中，男尊女卑的始终存在，注定了男人与女人之间将永远处于敌视的状态，对于这一点，连上帝也不予否认。这就在于，男人需要维护自己至高无上的权势地位，因而也就必须坚持对于女人的那种非人的歧视，将女人视为延续男人生命的具有生殖功能的器具，在根本上无视女人作为人的起码权利，对其任意进行处置，仅仅当做一件玩意儿玩弄于男人的股掌之上。

当男人贫贱的时候，女人可以被男人当做东西来换取钱财，于是出现了买卖妻子，甚至出租妻子的交易现象；当男人富贵的时

候，女人可以被男人当做礼物来换取权势，于是出现了转送侍女，甚至献上妓女的行贿现象；当男人失败的时候，女人可以被当做祸害的根源，于是出现了淫妇毁家，甚至荡妇祸国的祸水现象；当男人成功的时候，女人可以被当做荣耀的勋章，于是出现了妻妾成群，甚至后宫三千的独夫现象。

然而，所有这些现象在父权社会之中，并不是孤立地发生在男人与女人之间的，实际上，男人与女人之间的不平等关系，也同样地出现在家庭中的父母与子女之间。在由家而国的扩展之中，在官员与平民之间，在君王与臣属之间，也照样会出现类似的现象。难道父母没有把子女、官员没有把平民、君王没有把臣属当过钱财、礼物、祸害和勋章吗？

无论是在东方，还是在西方，所有那些从卖儿鬻女到望子成龙、从为民父母到为民请命、从奴才该死到齐呼圣明的现象，统统都在陈述着一个古老而尚未消失的文化命题：男人、丈夫、君王、官员都不过是父权的表象，而父亲则是父权这一绝对权威的总体象征。于是，既可以用皇权来对这种绝对权威加以社会性的命名，也可以用夫权来对这种绝对权威进行男女间的言说，从而形成以男性为中心的父权社会里所独具的绝对权威张力：人们在承受父母之命中来确认夫权，人们在跪拜父母青天之中来确认皇权。总而言之，从男人到丈夫，从君王到官员，一切的不平等关系，都通过历史的神化，来进入民族的神话，来渗入民族的宗教，来化入世界的宗教。

3 男人把扮作女人相，当为男人的第二生殖器官

上帝造成了男人，又用男人的一部分再造成了女人，因而当上

帝享有了对于所有男人与所有女人的父权之时，男人这个受造之物也将分享父权的一部分，因为只有女人是最终的受造之物。所以，除了顶礼膜拜上帝之外，女人必须恋慕男人，接受男人的管辖，这正是上帝父亲的权威体现方式之一。不过，如果人们不太怀疑上帝造男人是用尘土的话，至少还有许许多多的民族神话为之作证，因为实在有太多的神话都异口同声地述说人是用泥土造成的。然而，上帝造成女人的过程与方法，也就格外特别，非常像一位外科大夫与一位雕塑家。

在《圣经》中是这样描述的："耶和华神使他沉睡，他就睡了；于是取下他的一条肋骨，又把肉合起来。耶和华神就用那人身上所取出的肋骨，造成一个女人，领她到那人跟前。"这就好像有一位名字也叫耶和华神的外科大夫，先用麻醉药使亚当安睡，在毫无疼痛之中划开亚当的皮肤与肌肉，接着用手术器械取下他的一根肋骨，然后再进行缝合，于是亚当的伤口奇迹般地痊愈并消失，不然的话，至今每个男人身上都会留下永久性的纪念性标志。随后，外科大夫的耶和华神又一下子成为雕塑家，不要任何模特儿，就凭空而神奇地塑造出了夏娃，拉着活泼可爱的夏娃的手，来到已经完全康复了的亚当的面前，让亚当欣赏这一艺术的杰作。

从民族神话到世界宗教，都在不停地述说着神创造人的经典性故事，以此来证明神对于人的绝对权威；从男人到女人，都在不断地进行着人类生命繁衍的现实性过程，以此来表明人对于神的绝对权威的服从与抗争，从而在被神剥夺了永生的个人权利之后，人在走向自觉的历史过程之中，开始了人类世代相继的生命之链的无穷延伸。因此，是谁真正创造了人这一问题，应该也只能在人的立场上来寻找答案。

《圣经》中耶和华神为了显示自己的意志，"对女人说：'我必多多增加你怀胎的苦楚，你生产儿女必多受苦楚；你必恋慕你丈夫，你丈夫必管辖你。'又对亚当说：'你既听从妻子的话，吃了我所吩咐你不可吃的那树上的果子，地必为你的缘故受诅咒，你必终

身劳苦，才能从地里得吃的；地必长出荆棘和蒺藜来，你也要吃田间的菜蔬；你必汗流满面才得糊口，直到你归了土，因为你是从土而出的，你本是尘土，仍要归于尘土。'亚当给他的妻子起名叫夏娃，因为她是众生之母。"

由此可见，虽然耶和华神以怀胎与生产的苦楚这样的惩罚，也就是以否定的方式来承认了夏娃的生殖功能，而亚当对于夏娃的生殖功能则予以了正面的肯定，以生命之源来为夏娃命名，确认了夏娃就是众生之母的社会角色地位。这样，从发生学的意义上来看，人类的真正创造者，显然就只能非夏娃莫属，所以，耶和华神亦称人类为"女人的后裔"，而作为"亚当的后代"的人类，则是从夏娃怀孕生子以后才开始出现的。

人类是人的生命无限延伸的现实存在，尽管不同的人各有各的具体模样，但是，无论是什么样的模样，总是具有人的形象。也就是说，人类有着不同于其他生命存在的样式。这种样式来自何处呢？《圣经》中《创世记》第五章中写道："神造人的日子，是照着自己的样式造的，并且造男造女，在他们被造的日子，神赐福给他们，称他们为人。"在这里，不仅把《圣经》中《创世记》第一章的造人之说具体予以展开，明确地提出了神的样式就是人的样式，而且还证实了对于人的命名以及人的男女的分别造成，都是诸神所为。

既然男人与女人都是按照同一的神一人样式，并且各有所本地被造成的，如果人们已经看到了史前岩画上面出现的男人样式，那么，人们能否在史前岩画上面，也同样看到女人样式的出现呢？幸运者总是幸运的，既然能够在史前岩画上看到男人样式，自然也能够在史前岩画上看到女人样式，只不过需要幸运的人们将自己的视线，从欧洲转向非洲，从法国转向南非。值得注意的是，幸运的人们对视线的转移，不仅具有空间的意义，而且具有时间的意义，更具有女人是创造从过去到未来的一切人，即创造人类的意义。

在同一个南非岩画的画面上，那个艳丽如花的女人，与其身后

干瘦如柴的男人，反差是如此鲜明，充分显示了两性之间生命力的高涨与消退。寓意着人类之母在青春永驻的表象之下，生命力的持久旺盛，与人类之父在朝气衰颓的表象之下，生命力的持续蜕变。生命力的巨大差异，并非是来自性别的不同，而是来自男人与女人对于生命热爱的差别。如果说男人更加看重生命的当下存在的话，那么女人则更加看重生命的不断延续，这也许是母爱胜于父爱的主要原因，这也许是母亲为什么会成为祖国的代名词的重要缘故，这更是女人是人类的真正创造者的全部秘密。

可以说，女人的好奇心大大超过男人，同样也是她的生命力要比他的生命力更具活力的一种表现。女人总是在不停地观察外界，观看成为她的乐趣，所以现代夏娃喜欢逛商场却并不总是在掏钱买东西，因为逛的过程本身就能使她感到一种生命的充实。而男人则往往在不断地低头沉思，因为思考已成为他的需要，所以现代亚当讨厌逛商场而宁愿买东西，这其中的道理很简单——逛的过程本能地使他感到对生命的浪费。所以说，女人喜欢梦想，于是每天都会出现新的希望，始终快乐。而男人注重实干，于是每天都会发生新的失落，难得高兴。这也许就是女人生命力旺盛与男人生命力衰颓的心理驱力差异。

似乎只有从《圣经》转向神话，才有可能使人们更好地去认识女人是人类的创造者。在希腊神话中，一起创造出了人类的是普罗米修斯与雅典娜，正是他和她共同创造出了占人类绝大多数的、最普通的凡人。值得注意的是，他们之所以要用泥土来造人，是因为泥土里面隐藏着"天神的种子"，并且他们是按照诸神的形象来塑造的，同时还需要女神来赋予由泥土塑成的人以灵魂与呼吸，最后才造成了凡人。这样，虽然是男神与女神共同创造了人类的形体，但却是女神将生命给予了人类，这实际上寓意着在男人与女人共同繁衍人类的过程之中，女人的作用要远远地超过男人，只有在这样的前提下，我们才能认识女人是人类的真正创造者。

在中国，也流传着女娲"抟土造人"的神话：自从创世神盘古

在混沌之中开天辟地，然后身化万物以来，尽管天地分离，山脉纵横，江河奔腾，日月升降，斗转星移，草木丛生，鱼虫混杂；然而，世界依然寂寞，这是因为世界上没有人！于是女娲取来黄土，加入清水，搅拌成泥，随后开始按照自己的样子来捏造一个又一个的小泥人，只要把他们一放到地上，小泥人就欢蹦乱跳起来。当女娲造出了一些这样的小泥人以后，就感到十分疲倦了，于是，她停止了捏小泥人，开始用一根绳子来造人。只见女娲把绳子搁到泥浆里面，然后使劲儿地一挥，那上面沾着的泥浆便四下飞舞，一落到地上，就立即变为一个个小人儿，到处乱跑。女娲高兴极了，不断地用绳子沾泥浆，一个劲儿地挥舞，结果，满世界都是小人儿！

同时，女娲不仅创造了许多的人，而且还关心这些人怎样繁衍后代，于是女娲将小人之中的男男女女分别搭配起来，使男女结成一对对的夫妻，让他们自己生儿育女，来保持生命的延续。这样，女娲不仅是人类生命创造的始祖神，而且是人类生命繁衍的姻缘神。此外，女娲还曾经竭力炼石补天，以拯救人类于水火之中。所以，从人的角度来看，女娲应该是最应得到崇敬的大女神。然而，在中国汉族的神谱之中，无论是开天辟地之神的盘古也好，还是创造人类之神的女娲也好，虽然能够得到神的尊称，但是，只能是小神，而不能成大神。

也许，盘古不能成为大神，是因为他并非源自华夏之地，在古代中国夷夏之辨的文化偏见中，非嫡传的他更多地成为了中国少数民族的大神；而女娲不能成为大神，则在于她是女神，像许许多多的民族神话中的女神一样，她也不得不臣服于男神，以此来折射出以男性为中心的父权社会的文化影响。除此之外，从女娲作为女神的来源上看，根据现在的考古发现，女娲只是一个由部落的图腾崇拜而造成的女神，尽管女娲成为女神的日子可以说得上是源远流长，可是由于该部落处于所谓中原文化的边缘地带，即使能够进入汉族神话的神谱，也只能居于小神之位。

无论是从关于女娲的神话传说来看，还是从关于女娲的考古



发现来看，它们都在述说着女人是人类的真正创造者；同时，类似中国的《风俗通义》之中记载下来的女娲抟土造人这样的女神创造人类的故事，不仅出现在中国的各个民族神话之中，而且也出现在世界各地的民族神话之中。

女人造人，男人主宰，不管你是何路、何方的神仙。而男人扮成女人相，无疑证明了这是男人在无法承担女人最后的一个权力——生育权时，于是，在神话中，在人类的潜意识中，在社会漫长的进化过程中，男人则把扮作女人相，当为男人的第二生殖器官。

“我是男人，我虽不能生育，但我却拥有具有生育生殖器官的女人。”

“我是女人，但又不是女人，而仅仅是一个给男人生育的生殖器官而已。”

男人以此才能达到主宰女人，进而主宰人类整个精神世界、物质世界的最终目的。



第五章 男人扮女人，认识中国传统文化的一把钥匙

对道德家而言，由于受刻板的二分法的制约，性只意味着两种可能：男性或女性。

（美）林恩·马古利斯
多里昂·萨根

1 性别不只意味着两种可能

人们对中国传统文化的特征有多种解释。

钱穆认为:"西方文化的最高精神是外倾的宗教精神,中国文化的最高精神是内倾的道德精神。"①

余英时认为中国传统文化突出了中国人的"天人合一"、重视人伦、人的内在价值自觉能力以及生前和死后的界限并非清楚等观念。②

杜维明认为中国传统文化"是家庭而不是个人、国家或是教会组成了中国最重要的单位。每个个人的家庭是它经济资助、安全、教育、社会交往和娱乐的主要来源。祭祖甚至是个人主要宗教活动的中心,在儒家的五种著名关系中:君臣、父子、夫妻、兄弟、朋友,三种由亲属关系所定。中国的整个伦理体系倾向于以家庭为中心而不是以上帝或国家为核心"。③

李铎以为"中国传统文化可以说是通过'礼'来展示的,在中国众多的思想学说中,儒家最重视'礼',所以人们常常把儒家思想视为中国传统文化的中心"。同时,他认为中国传统文化又是以"孝"为核心的传统文化。"孝"是儒家文化的核心概念之一,以至于许多帝王混淆了政治学和伦理学的界限,提倡以孝治国,这也是和中国的传统农牧经济相适应的。古希腊地理上处在巴尔干半岛,渔猎是古希腊人的主要生活方式,因而崇尚冒险、赞美颂扬英

---

① 引自季国清:《中国传统文化的向度及其运作方式》。
② 同上。
③ 同上。



雄主义精神，对子女从小就注重培养其独立意识，认为对已成年的子女并不再有什么义务。而中国人则把子女视为自己的一切，一辈子含辛茹苦积累的财富全交给了子女，甚至还把自己未实现的理想抱负也都寄托到了子女身上，自然对子女的事业也就干涉地要多一些，也就要求子女“三年不改父志”。[①]

甘泉则认为：“中华文化，博大精深，源远流长，古往今来，已经融汇成一派浩瀚的巨流。在这巨流之中，那亘古不绝、一脉相承的精魂究竟是什么？”

他认为：“那就是上应天理、下合人伦、贯穿于万事万物之根本的一个‘和’字。”[②]

“和”，乃和平、和解、和睦、和谐、和乐、和美、和合、和祥之谓也。这种“和”的思想，在我们儒、释、道、医、易的诸多典籍中，不仅随处可见，而且正是所有这些典籍的核心与灵魂。在传统的中华文化中，无论哲学、医学、文学、武学、农学、商学、社会学、伦理学，还是各种艺术，都以“和”为一贯的主流、最高的境界。所以李大钊先生有言，东方文明为与自然和解、与同类和解之文明。

这种“和”的精魂，是伟大炎黄始祖肇造的基因，是我们东方文明固有的特质。它看似柔弱而实则强劲，它具有无所不包的融合性与无所不至的渗透性。正如《老子》所言：“天下之至柔，驰骋天下之至坚。”正所谓“不拒抔土，乃成高山；不捐细流，方为大海”。

正因为这“和”的精魂，悠悠五千年中华文化便如黄河、长江，发源于灵气氤氲的凌云高山，奔腾于气势雄浑的千仞峡谷，融合了八方来汇的千溪百川，蜿蜒而不阻，曲折而必伸，始终以其不凝不滞、磅礴浩荡的气派东流到海。

还有人认为：“中国传统文化严格说应指 1840 年鸦片战争以前的中国文化。因为鸦片战争后，西方文化以强力严重干扰改变

---

① 引自《漫谈中国传统文化》。

② 引自《中华传统文化究竟价值何在》。

了中国传统文化的走向、现实功能和对中国社会发展的意义等等。鸦战前外部文化虽然也有掺入、流入，甚至有的规模还很大，但那都是文化的自然融合，这种融合由于是在中国文化根基自愿缺补基础上进行的，所以这种融合是有机的，融合后的文化不断形成新的传统中国文化。"

持这种观点的人因此认为："仅仅从最不可抹杀的历史事实角度看，中国传统文化因极为适应封建社会，而使中国中古时代极为辉煌。但也正是由于它太适合封建社会了，因而对近代工业商品社会有极大的排斥力，结果在近代化世界各民族的竞争中一败涂地。也就是说，正是从鸦战以来中国在抵抗西方文化的百无一用的历史事实中，已无可置疑地宣判了'中国传统文化'在近现代社会历史中的死刑。就是说，中国传统文化的'历史落后性'的历史事实是确定的，这不由空洞的辩论能辩得出来，确定下来的，很多国人只是片面强调中国传统文化以前的辉煌和剔除原有特定封建内容的只言片语来论证中国传统文化如何更适合现代社会都是极为荒谬的。"①

"尽管'中国传统文化'已完全失去了历史进步性和适应性，但是由于中国毕竟没有经过类似西方文艺复兴及启蒙运动等长期彻底的对自己古代文化的深刻自我改造，所以它最后的文化落后根子，对国民性的根本压抑功能未能拔除，即处在被历史淘汰的最后历史过程之中，正因这个'文化根子'，致使中国无论嫁接了多么现代先进的人类文明枝叶，结果都杂交出不伦不类的'果实'，人们往往只看到了嫁接过来的花花绿绿，郁郁葱葱的现代枝叶及惊憾为何这么好的枝叶却长出这么难看的歪瓜劣枣，却大多都忽视了眼前看不到的，地下很深的垂死但还活着的枯腐的文化树根，这个根子不彻底拔除，在上面无论嫁接什么先进的文明都显然是无济于事的，这就是'当前中国文化'的现实，由于'当前中国文

① 引自《关于中国传统文化的讨论》。



化'的根子是'封建文化'，所以表面再繁茂的'现代枝叶'，再全盘西化的枝叶也结不出真正现代化的'硕果'，而只能结出大量歪果，并且随根子的衰腐，歪果越来越歪斜走样。"[①]

对中国传统文化的多种观点，可谓针锋相对。

要指出的是，与上述观点不同的是，要想准确了解中国传统文化，则首先必须要知道中国传统文化的"性别"，即中国传统文化从"性别"上分，是"无性"，还是"有性"，是"男性"还是"女性"。

性是人类文化产生与发展的一个重要起源。恩格斯说："根据唯物主义观点，历史中的决定性因素，归根结蒂是直接生活的生活和再生活。但是，生产本身又有两种。一方面是生活资料即食物、衣服、住房以及为此所必需的工具的生产，另一方面是人类自身的生产，即种的蕃衍。"[②]

人们把恩格斯的这段重要论述归纳为"两种生产"的理论。

物质资料的生产依靠工业、农业等生产手段。

人的生产则要依靠人类的性活动。

所以，物质资料的生产和性活动成为社会存在、延续与发展的两个最基本的条件，也成为人类文化发展的两个最基本的起源。这"两种生产"和人类的两个基本需要、两大本能是相对应的，"饮食、男女，人之大欲存焉"，"饮食"和"男女"，这是人类的两种基本需要和两大本能。正是出自这两种基本需要和两大本能，人才必须进行"两种生产"。

而产生性活动的基础，就是首先要进行性别的区分，否则，即使同性之间能够产生性活动，人类也无法进行"第二种生产"。

当然，还有一个更为重要的问题，既然要为中国传统文化划分"性别"，那就必须明确，在中国封建社会中，中国皇权几千年的统治制度是什么"性别"，而在这个大系统中，在以男权为中心的等

① 引自《关于中国传统文化的讨论》。

② 《马克思恩格斯选集》第四卷第2页。

级制度属性中,中国传统文化又是什么样的"性别"。

事实上,在中国传统文化的发展过程中,在不同的阶段上,中国传统文化体现出来的"性别"也是相对的,复杂的,多样的,可变的。

性不只意味着两种可能。

这点,在有着极其浓厚的道、佛、儒思想杂合的神话小说《西游记》中有鲜明的体现。

至高无上的如来是绝对的男性。

且看《西游记》第七回"八卦炉中逃大圣 五行山下定心猿"中,如来将孙悟空压在五行山下后,众神仙是如何为如来举行"安天大会"的:

> ……玉帝传旨,即着云部众神,分头请三清、四御、五老、六司、七元、八极、九曜、十都、千真万圣,来此赴会,同谢佛恩。又命四大天师、九天仙女,大开玉京金阙、太玄宝宫、洞阳玉馆,请如来高坐七宝灵台。调设各班座位,安排龙肝凤髓,玉液蟠桃。不一时,那玉清元始天尊、上清灵宝天尊、太清道德天尊、五气真君、五斗星君、三官四圣、九曜真君、左辅、右弼、天王、哪吒、元虚一应灵通,对对旌旗,双双幡盖,都捧着明珠异宝,寿果奇花,向佛前拜献曰:"感如来无量法力,收伏妖猴。蒙大天尊设宴,呼唤我等皆来陈谢。请如来将此会立一名,如何?"如来领众神之托曰:"今欲立名,可作个'安天大会'。"各仙老异口同声,俱道:"好个'安天大会'!好个'安天大会'!"
>
> ……
>
> 众皆畅然喜会,只见王母娘娘引一班仙子、仙娥、美姬、美女飘飘荡荡舞向佛前,施礼曰:"前被妖猴搅乱蟠桃嘉会,今蒙如来大法链锁顽猴,喜庆'安天大会',无物可谢,今是我净手亲摘大株蟠桃数枚奉献。"真个是:半红半绿喷甘香,艳丽



仙根万载长。堪笑武陵源上种，争如天府更奇强！紫纹娇嫩寰中少，缃核清甜世莫双。延寿延年能易体，有缘食者自非常。

佛祖合掌向王母谢讫。王母又着仙姬、仙子唱的唱，舞的舞。满会群仙，又皆赏赞。

再看《西游记》第八回“我佛造经传极乐 观音奉旨上长安”是怎样形容男身女相的观音菩萨的：

……诸众抬头观看，那菩萨：理圆四德，智满金身。缨络垂珠翠，香环结宝明，乌云巧叠盘龙髻，绣带轻飘彩凤翎。碧玉纽，素罗袍，祥光笼罩；锦绒裙，金落索，瑞气遮迎。眉如小月，眼似双星。玉面天生喜，朱唇一点红。净瓶甘露年年盛，斜插垂杨岁岁青。解八难，度群生，大慈悯：故镇太山，居南海，救苦寻声，万称万应，千圣千灵。兰心欣紫竹，蕙性爱香藤。他是落伽山上慈悲主，潮音洞里活观音。

而号称“齐天大圣”的孙悟空在《西游记》第一回《灵根育孕源流出 心性修持大道生》中的出场亮相，不仅“恶贯满盈”，更让人无法分辨出其“男女”真身，孙悟空只是个没有性别的泼猴：

……五官俱备，四肢皆全，……目运两道金光，射冲斗府，……行走跳跃，食草木，饮涧泉，采山花，觅树果；与狼虫为伴，虎豹为群，獐鹿为友，猕猿为亲；夜宿石崖之下，朝游峰洞之中，……

惟一例外的是：在《西游记》第六十回中，孙悟空变化成牛魔王到牛魔王之妻罗刹女处二调芭蕉扇时，你才能隐约知道孙悟空的性别。

而正是这段全书惟一一处孙悟空受"异性"引诱的段子，被后人演化成了"大话西游"式的"文化现象"：

酒至数巡，罗刹觉有半酣，色情微动，就和孙大圣挨挨擦擦，搭搭拈拈，携着手，俏语温存，并着肩，低声俯就。将一杯酒，你喝一口，我喝一口，却又哺果。大圣假意虚情，相陪相笑，没奈何，也与他相倚相偎。果然是：钓诗钩，扫愁帚，破除万事无过酒。男儿立节放襟怀，女子忘情开笑口。面赤似夭桃，身摇如嫩柳。絮絮叨叨话语多，捻捻掐掐风情有。时见掠云鬓，又见轮尖手。几番常把脚儿跷，数次每将衣袖抖。粉项自然低，蛮腰渐觉扭。合欢言语不曾丢，酥胸半露松金钮。醉来真个玉山颓，饧眼摩娑几弄丑。大圣见他这等酣然，暗自留心，挑斗道："夫人，真扇子你收在那里？早晚仔细。但恐孙行者变化多端，却又来骗去。"罗刹笑嘻嘻的，口中吐出，只有一个杏叶儿大小，递与大圣道："这个不是宝贝？"大圣接在手中，却又不信，暗想着："这些些儿，怎生扇得火灭？怕又是假的。"罗刹见他看着宝贝沉思，忍不住上前，将粉面揾在行者脸上，叫道："亲亲，你收了宝贝吃酒罢，只管出神想甚么哩？"

在《西游记》第八十一回中，孙悟空变作小和尚在黑松林终显"真身"：

响罢，摇身一变，变做个小和尚儿，年纪只有十二三岁，披着黄绢褊衫，白布直裰，手敲着木鱼，口里念经。等到一更时分，不见动静。二更时分，残月才升，只听见呼呼的一阵风响。好风：黑雾遮天暗，愁云照地昏。四方如泼墨，一派靛妆浑。先刮时扬尘播土，次后来倒树摧林。扬尘播土星光现，倒树摧林月色昏。只刮得嫦娥紧抱梭罗树，玉兔团团找药盆。九曜星官皆闭户，四海龙王尽掩门。庙里城隍觅小鬼，空中仙子怎

腾云？地府阎罗寻马面，判官乱跑赶头巾。刮动昆仑顶上石，卷得江湖波浪混。那风才然过处，猛闻得兰麝香熏，环珮声响，即欠身抬头观看，呀！却是一个美貌佳人，径上佛殿。行者口里呜哩呜喇，只情念经。那女子走近前，一把搂住道："小长老，念的甚么经？"行者道："许下的。"女子道："别人都自在睡觉，你还念经怎么？"行者道："许下的，如何不念？"女子搂住，与他亲个嘴道："我与你到后面耍耍去。"行者故意的扭过头去道："你有些不晓事！"女子道："你会相面？"行者道："也晓得些儿。"女子道："你相我怎的样子？"行者道："我相你有些儿偷生熟，被公婆赶出来的。"

女子道："相不着！相不着！我不是公婆赶逐，不因熟偷生。奈我前生命薄，投配男子年轻。不会洞房花烛，避夫逃走之情。趁如今星光月皎，也是有缘千里来相会，我和你到后园中交欢配鸾俦去也。"行者闻言，暗点头道："那几个愚僧，都被色欲引诱，所以伤了性命，他如今也来哄我。"就随口答应道："娘子，我出家人年纪尚幼，却不知甚么交欢之事。"女子道："你跟我去，我教你。"行者暗笑道："也罢，我跟他去，看他怎生摆布。"

他两个搂着肩，携着手，出了佛殿，径至后边园里。那怪把行者使个绊子腿，跌倒在地，口里"心肝哥哥"的乱叫，将手就去掐他的臊根。行者道："我的儿，真个要吃老孙哩！"却被行者接住他手，使个小坐跌法，把那怪一辘轳掀翻在地上。那怪口里还叫道："心肝哥哥，你倒会跌你的娘哩！"

不知道吴承恩老先生是有意还是无意，非要等孙悟空变成一个只有十二三岁的小和尚时，才露"真身"。

反正，孙悟空险些被"妖女"掐住了男性特有的"臊根"。

我们终于看清了，原来孙悟空是一个"无欲、无求"的"男猴"，是一个有性别特征，但无性欲、无性活动、更无半点"色情微动"的

"妖猴"。

难怪玉帝称孙悟空为"下方之物"。

这和"天界"上的"色胆包天"的"天蓬元帅"猪八戒相比,真是泾渭分明。

通过《西游记》中的这几个人物,我们可以看出以下四个层面:

以如来为代表的最高层,是绝对至高无上的男性。

以观音菩萨为代表的第二层,是一个具有女相男身的"大慈大悲"的性别层面。

以孙悟空为代表的底层,是一个虽有七十二变,但却只是一个在如来手掌内小便,最后被压在五行山下的猴子;是一个不食"人间烟火"的"无欲"的猴子;是一个带着"紧箍咒",只能服服帖帖被"正果"的行者。

还有一层是最底层,这就是"下界"的,有着各种不同身份,不同性别的"妖魔鬼怪"。

《西游记》中虽有"女性倾向",但还是"男人"身的唐僧,和本是"上界"的天蓬元帅,"只因带酒戏弄嫦娥,玉帝把我打了二千锤"的"男性"猪八戒,和同在"上界",身为"男性"给玉帝当"灵霄殿下侍銮舆卷帘大将"侍从的沙僧则是性别相对清楚的一个层面。

再进一步分析师徒四人之间的关系:唐僧俨然就是一个小观音,这是第一层。身为"男性"的猪八戒和沙僧,一个"春心未泯",一个"声色不动",两个人原本"伺候"玉帝,如今侍奉唐僧,这是第二层。最后一层是悟空,一个"无性、无欲",只知打打杀杀的猴头。

奇哉,妙哉。

性别如此鲜明,等级如此森严。

这就是《西游记》中的"中国的传统文化"。

其实,何止《西游记》,在中国神话中,还有一位声名显赫的人物:玉皇大帝的妻子玉皇娘娘,即传说中的西王母娘娘。其前身也只不过是一个不知男女的无性别的怪兽而已,只不过因嫁给了玉



皇大帝而摇身一变，成为美妙女子。

从这些是人不是人，是神又像人，是男没有欲，是女本无身的形象中，我们不难看出，在封建社会里，在皇权制度的统治下，中国的传统文化大体上扮演了一个怎样的角色，一个为皇权服务，供皇权享受，受皇权驱使，被皇权玩弄的一个“异性”和“无欲”的角色。

而“男人们”是谁？

毫无疑问，是几千年间产生的大大小小的“皇帝”们。

显而易见，在中国封建社会中，在“男性”的中国皇权制度几千年统治下的这个大系统中，中国传统文化这个子系统不能是“男性”，而只能是“女性”，或者是“无性”。

而受这种“女性化”中国传统文化影响的，最具典型意义的，时间最久的，影响最深刻的衍生物，就是“太监现象”，或称“太监文化”。

我们现在已经慢慢揭开了中国传统文化的另一面。

2　有什么样的文化就会有什么样的人性

中国宫廷的所谓太监制度，差不多有几千年的历史，最初是为防嫌、惩罚所设，割去男性生殖器，又称阉人、废人、内监、宦官。太监在中国历史上很长一段时间内实际掌管了整个宫廷的大小权力，是国家政治机器中重要的组成部分。历史上，几乎所有宫廷换代及争斗都与太监们有着直接或间接的关系，或权倾一方，或满门抄斩。有的时期太监们甚至决定君王的或立或废或弑，如在汉、唐、明三朝。太监虽被称为奴才，但历史上有些太监或握有相当的权力，或授高官，一人之下，万人之上，如秦赵

高、唐高力士、明魏忠贤、清李莲英、安德海、王俊如、张兰德等。

皇家或王府及各县衙门府均有专门招募太监的办事机构,每年都要招募一批相当数量的太监。太监的来源大多来自民间百姓,年龄不等,一般进京托人"挂档子"是第一步,如人多,还需花钱买名顶替,所以,当太监的有真名实姓的很少。清代吸取明代的教训,对太监有极为严格的管理制度和严酷的刑罚,太监们必须时时处处谨慎从事,有些太监因无法忍受宫内严格的制度而离宫出逃。历史上,已婚的及有子女的男子也有当太监的。太监也可以结婚成家,娶妻纳妾,也可以收养子女,形成世家,如秦赵高、唐高力士、清李莲英、张兰德等。曹操的父亲就是其做太监的祖父收养的养子。太监也有在历史上做出贡献的,如发明造纸术的蔡伦、三下西洋的郑和等。

太监制度是中国封建社会一种奇特的现象,是一种非人的制度。辛亥革命后,民国政府虽取消了太监制度,但"小朝廷"中及各王府中仍保留有数千人之多。1923 年 7 月,宣统逊帝下诏废黜太监,一夜之间,当时紫禁城内大部分太监和宫女被轰出遣返。1924 年 11 月"北京事件"后,随着"小朝廷"的最终消亡,延续了几千年的太监制度才最终结束。

综观历史风云,毫不夸张地说,一部中国宫廷史,就是一部太监史。太监是大半个宫廷,影响了大半个中国的政治、历史和文化,是皇朝文化的"精髓"。

人们赞美太和殿的精美绝伦,其实,太和殿与净身房相比,只是小巫见大巫,一座纸扎的房子而已。在皇城中,净身房的地位远远比太和殿重要。对于万历这样的皇帝来说,在位数十年,在太和殿举行的朝会不过数次而已,有没有太和殿并不重要,没有净身房就了不得了,皇帝没有太监的服侍,就连一天的吃喝拉撒睡都没办法维持。所以,净身房才是紫禁城的精髓所在。紫禁城是建立在净身房之上的,正如帝王制是建



立在太监制基础上的。

……

如果说阉割阳具是太监入官的通行证，那么阉割精神则是士人入仕的通行证。①

余杰把这叫做“太监知识”。

有什么样的文化就会有什么样的人性，于是余杰推而广之，当“太监知识”被当成一个民族主流文化后，在这种文化背景下的人就具有了“太监人格”：

当“太监知识”被顶礼膜拜，“太监人格”内化为民族集体无意识时，就更可怕了。穿皮袍的人、穿丝绸的人、穿麻布的人以及没有东西可以穿的人，他们的生存状态千差万别，却有一点是相同的：全是半人半鬼、半阴半阳、半截子在地上半截子已经入土的太监。自我阉割与被阉割是一枚金币的两面，中国人只有这两种选择之一，不管你是帝王将相，还是文豪大师。整个民族的内倾性、自虐性的病态人格，主体性与独立精神的空缺，与千百年来以性压抑为根基的伦理机制紧紧相连。

杰出的生理学家赖希认为，性压抑产生僵化的性格，导致病态的荣誉、义务和自制的观念，磨灭了人因经济压迫而产生的造反欲望。赖希研究的对象是法西斯主义群众心理，但他的理论同样适应于东方专制主义。就整个人类来说：“经历了几千年的机械发展过程，机械的生活观已经一代接一代地在人的生物系统中越来越根深蒂固。在这个发展过程中，人的职能实际上已按一种机械的方式改变。人在扼杀自己的生殖职能的过程中已在血浆上僵化了。”

---

① 余杰：《火与冰》，经济日报出版社 1998 年 4 月第 1 版，第 214～215 页。

赖希的观点可以用一句粗俗的话来概括：生殖器就是自由的源泉，这一真理，中国的皇帝们再昏庸也明白，再不懂得治国也会抓住这一法宝。最后，人人都太监化之后，也就没有人觉察到障碍的存在了。[1]

我们把以上的话概括一下，说得更明白一些，那就是：当有性别的人没了性器后，你会分不出男女；随之，当原本有性别的中国文化没了性别后，也就分不出是奴役还是自由。

以下的此西游非昔日的彼西游，而是被今天称为"文化现象"的《大话西游》，用它对中国传统文化作一注解，会别有一番滋味在心头。

当中国的传统文化"扮演"成"女人"后……

……

观音：孙悟空，你这个畜牲，你本来答应如来佛祖护送你师傅唐三藏去取西经，你居然跟牛魔王串通起来要吃你师傅，你知不知道你犯了弥天大罪？

孙悟空：少啰嗦！你追了我三天三夜，因为你是女人我才不杀你，不要以为我怕了你了！

唐僧：悟空，你怎么可以这样跟观音姐姐讲话呢？[2]

当文化的精神被阉割后……

唐僧：你想要啊？悟空，你要是想要的话你就说话嘛，你不说我怎么知道你想要呢，虽然你很有诚意地看着我，可是你还是要跟我说你想要的。你真的想要吗？那你就拿去吧！你

① 余杰：《火与冰》，经济日报出版社 1998 年 4 月第 1 版，第 218 ~ 222 页。

② 引自电影《大话西游》剧本台词。

不是真的想要吧？难道你真的想要吗？[1]

当文化面对“人性”时……

至尊宝：你应该这么做，我也应该死。曾经有一份真诚的爱情放在我面前，我没有珍惜，等我失去的时候我才后悔莫及，人世间最痛苦的事莫过于此。你的剑在我的咽喉上割下去吧！不用再犹豫了！如果上天能够给我一个再来一次的机会，我会对那个女孩子说三个字：我爱你。如果非要在这份爱上加上一个期限，我希望是……一万年。[2]

当一切都化为梦时……

悟空低着头缓缓走了一会儿，突然洒脱地昂起头挺起胸，将金箍棒架在肩上，大踏步而去。

远方，唐僧骑着白马，八戒举着钉耙，沙僧扛着行李，悟空吃着香蕉，师徒四人西行取经去了。[3]

有什么样的文化就会有什么样的人性，而有什么样的人性必定会有什么样的文化吗？

中国传统文化，你是“男”还是“女”，如果是“男”，那“女”是谁，如果是“女”，那谁又是“男”。

如果既非“男”，又非“女”，那究竟是什么。

有开始，但没有结局…… 这是《大话西游》告诉我们的。

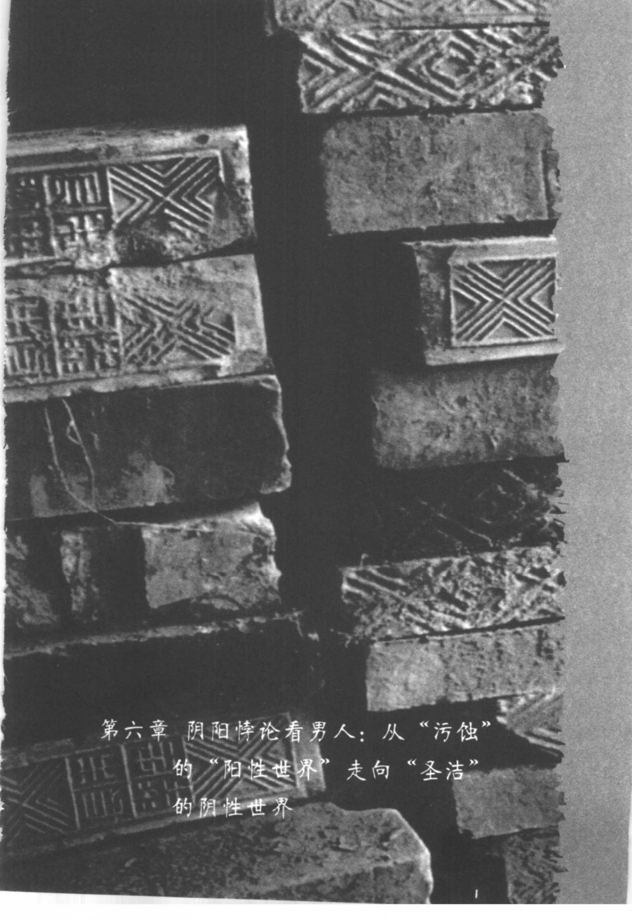
“不是”中的“是”，“是”中的“又不是”。

---

① 引自电影《大话西游》剧本台词。

② 同上。

③ 同上。



第六章　阴阳悖论看男人：从“污浊”的“阳性世界”走向“圣洁”的阴性世界

爱和恨不可能被分离开来看待，甚至也不可能被单独地感受到。

[法]阿尔贝·雅卡尔

于盖·普拉内斯

1　一个合理的观点的目的，应该是重新回到这个观点的起源

为什么在如此黑暗和落后的封建制度下，中华民族还能创造如此灿烂的文化？要知道，中华两千多年的封建社会历史是世界各国历史少有的，其黑暗和落后的现实也是世界各国历史少有的，这是不争的事实。

西方文化中的戏剧如古罗马、古希腊戏剧要早于中国一千多年，印度的梵剧也早于中国几百年，尽管如此，在中国的戏剧史里，在12世纪到19世纪宋、辽、金、元、明、清这七百多年的时间里，从宋元杂剧到明清传奇，中国戏剧也出现了一个非常繁荣的局面，也出现了一个“戏剧文化繁荣之谜”的现象。这其间，出现了两个伟大的剧种，一个是昆剧，一个是京剧，出现了一批人类戏剧天才巨匠。如早在上世纪50年代就被列入世界文化名人的大戏剧家关汉卿，被誉为“东方莎士比亚”的汤显祖，还有王实甫、孔尚任、梁辰鱼、洪升、王骥得、李渔等，都是中国戏剧和文学史上的天才人物的代表。而这些天才人物天才创造的世界级经典作品如《窦娥冤》、《救风尘》、《紫萧记》、《邯郸记》、《紫钗记》、《牡丹亭》、《南柯记》、《西厢记》、《桃花扇》、《长生殿》等更是群星璀璨，数不胜数。

中国昆剧是中国戏剧原生态的根本标志。由此派生而来的其他剧种及代表人物和其他的艺术形式都只能是阶段性结果。至今在戏剧创作和戏剧理论上，我们还没有任何人超过关汉卿的《窦娥冤》和汤显祖的《牡丹亭》，还没有任何人超过王骥德的《曲论》和李渔的《闲情偶寄》。

明代在中国戏曲史上占有非常重要和特殊的位置。重要是指



中国戏剧成型的标志性剧种中国昆剧成型、成熟于明，特别是明后期。特殊是说在中国的历史上，明代在政治、思想上都是中国历史上最黑暗的时期之一，政治上党派林立，宦官当权，吏治败坏，争权夺利。思想上明确规定以程朱理学的四书、五经为内容，以八股文为形式的科举制度。此外，明朝还用了长达二十余年的时间制订"大明律"，但奇怪的是，明朝却是中国昆剧形成、成熟和鼎盛时期，时间是公元 1368 年至 1644 年，跨度 270 年。源于昆山的"昆山腔"形于明；魏良辅的"水磨腔"成于明；昆剧第一部传奇剧本梁辰鱼的《浣纱记》也形成于明；昆剧的第一批专业剧社和专业演员也都是在明代发展起来的；明代万历年间昆剧首次进入宫廷，到明弘光年达到高峰，甚至出现"弘光迷于观戏，以至达到不视朝的地步"。

昆剧在明代经过长期的舞台实践，角色分工更加细密。比如昆山腔就有 12 个角色，丰富了人物创造。另外，明后期的昆剧舞台，开始流行以演折子戏为主的风尚。所谓折子戏，是指从有头有尾的全本传奇剧目中摘选出来的出目。它只是全剧中相对独立的一些片断，但是在这些片断里，场面精彩，唱做俱佳。折子戏的脱颖而出，是戏剧表演艺术强劲发展的结果，又是时间与舞台淘洗的必然。观众在熟悉剧情之后，便可尽情地欣赏折子戏的表演技艺了。《牡丹亭》中的"游园"、"惊梦"，《拜月亭记》中的"踏伞"、"拜月"，《玉簪记》中的"琴挑"、"追舟"等众多的折子戏。

中国的这个"戏剧文化繁荣之谜"的现象的出现也基本框定了中国以后出现的所有有关戏剧的种类、创作、剧目、音乐、表演、审美等。其原生形态所涵盖的方面，从艺术表现形式上讲，有现实主义、浪漫主义、古典主义、唯美主义、结构主义等，从艺术手段上说，写实、夸张、虚幻、倒叙、意识流等现代手段无不能找到它们最初的影子。从文学、美学、社会学上讲，人性、爱情、反抗、争斗、智慧、欺诈等更是比比皆是。

而这个“戏剧文化繁荣之谜”的核心和旗帜就是被余秋雨称为“中国传统戏剧学的最高范型”的昆剧。

昆剧又称昆曲、昆腔，相传是元末明初昆山人顾坚始创，距今已有七百多年的历史，是我国传统戏曲中最古老的剧种之一。明嘉靖年间(1552—1566 年)经魏良辅改革，形成委婉、细腻的曲调，又称“水磨腔”。当时的剧作家梁辰鱼的创作为昆曲奠定了牢固的文学基础。在伴奏方面，除了弦索之外，又加上了笙、箫、管、笛等乐器，形成管弦并举，这比当时流行的其他声腔有很大的进步，令人耳目一新，于是很快流传开来。至明万历年初，昆曲扩展到江、浙各地，成为压倒其他南戏声腔的剧种。随之由士大夫带入北京，与弋阳腔并为宫中大戏，当时称为“官腔”，从此成为剧坛盟主。明万历至清嘉庆年间(1570—1800 年)，是昆曲声名最辉煌、成就最显著的阶段，汤显祖的《牡丹亭》、《南柯记》、《邯郸记》、《紫钗记》以及洪升的《长生殿》、孔尚任的《桃花扇》一时风靡天下。

昆剧达到了鼎盛时期。

昆剧的文化价值主要表现在剧本、剧目、音乐和表演四个方面。特别是从剧本(文学本)和音乐(曲牌)这两个主要戏剧艺术构成元素来说，可以说，昆剧独占鳌头，迄今为止，没有任何剧种与之能比。我们现在在经典文学作品中所能看到的原生态的戏剧剧本和音乐(曲牌)几乎全部是杂剧、元曲和传奇，而杂剧、元曲和传奇又都是原生态的昆剧的艺术存在形式。昆曲剧本采用宋、元时代的杂剧传奇的结构方式，每出戏通常有 24 折，每折戏自成单元，都有一个贯穿在总情节上又相对完整的小段情节，因而许多单折戏可以独立演出。剧目上，昆剧积累下来的传统剧目极多，大体上分三个阶段。一是明朝万历阶段，这一阶段以继承宋、元以来的南戏和北曲杂剧为主，很多著名的剧目都可由昆山腔演唱，不少有代表性的剧目一直以折子戏的形式保留在现今的昆剧舞台上，如北曲杂剧的《单刀会》、《夜奔》、《佳期》、《拷红》等。第二阶段以梁



辰鱼的《浣纱记》和无名氏的《鸣凤记》为始一直到清初，是昆剧创作和剧目上的高峰时期，如《游园》、《偷诗》、《活捉》等。第三个阶段为清康熙以后，总体上说这一阶段昆剧剧目创作已经开始衰落，比较著名的是洪升的《长生殿》，昆剧在文学体裁上应该说是继诗歌、小说、散文之后，具有兼容上述三种体裁文学样式的具有独特形式的戏剧体裁样式。在文学语言上，昆剧继承了古代诗词及元曲的优点和长处，采用长短句的文体，文辞华丽典雅。昆曲的音乐属曲牌体，共有一千多个曲牌，唱腔婉转细腻，吐字讲究。昆曲的表演载歌载舞，舞蹈化、程式化程度非常高。由于昆曲文词过于典雅，所以在唱段中经常伴以舞蹈动作来表现人物的内心感情，这就大大增加了表演的难度。昆曲融诗、乐、歌、舞、戏于一炉，在中国文学史、戏曲史、音乐史、舞蹈史上都占有重要的地位，对众多戏曲品种都产生过深远而直接的影响。有“国粹”之誉的京剧就曾从昆曲中汲取过营养，如京剧演唱时没有大幅度的舞蹈动作，有舞蹈时一般都不唱，凡载歌载舞的剧目如《挡马》、《夜奔》、《昭君出塞》等都是由昆曲移植加工而来的，许多后来的京剧艺术大师如梅兰芳等都非常重视对昆剧的学习和演出。

从历史形成上看，中国昆剧可以说是一种文人的艺术，元代知识分子就曾组织过专门从事编写剧本的才人书会，如关汉卿就是玉京书会的重要领导者。贾仲明在钟嗣成《录鬼簿》“李时中”条下所补挽词写到：“元贞书会李时中、马致远、花李郎、红字公四高贤合捻《黄粱梦》。”这说明中国昆剧的诞生和发展和中国文人的产生、爱好、聚集有很大关系，起于民间，走入宫廷，其时期几乎又和西方一些文化艺术形成和发展时期并驾齐驱。而其中的一些艺术因素又几乎相近，如意大利歌剧的形成。当时意大利佛罗伦萨有一位爱好艺术的贵族文人，他常邀请一些有同样抱负的文人到他家里聚会，并且取了一个名字叫“同好会”。组成人员甚至包括著名科学家伽利略的父亲(V. Galilei)。他们研究如何复兴古希腊悲剧，于是，有人创作剧本，有人翻译希腊悲剧唱诗队的歌词，而作

曲家便根据歌词及想像创作音乐。就这样，他们创作了一些以希腊悲剧为模板的“剧”。不久，蒙台威尔第也加入了同好会，于是，他根据古希腊神话创作了音乐史上被认为是第一部歌剧的《奥菲欧》(Orfeo)，这一年是公元1607年。这部歌剧具备了今天歌剧所应具备的条件，包括序曲、宣叙调、咏叹调。之后，这种形式的歌剧在意大利的各地风行了起来，特别是在当时繁华的威尼斯，迅速地建立了六十多座歌剧院，也使得欣赏歌剧这件事成为当时威尼斯人的主要休闲方式之一。接着，歌剧也散播到各个地方，在意大利南方的那不勒斯，出现了几位才华洋溢的作曲家，在他们的作品中，宣叙调和咏叹调是一组的同时，序曲也呈快、慢、快三段结构，这就是典型的意大利歌剧序曲。至此，意大利歌剧可说是进入完成阶段了。

另一个例子是昆剧《牡丹亭》的作者汤显祖，他和莎士比亚是同时代的人，汤显祖创作的昆剧《牡丹亭》被称为中国古典歌剧中的旷世经典。西方歌剧诞生于1597年，是在《牡丹亭》(1598)的前一年. 不过，当时中国昆剧已经兴盛达数十年之久，到《牡丹亭》的时代已是进入中国昆剧的黄金时代了，而这时西方歌剧才刚刚出世不久。由此可以看出，根据联合国教科文组织评选“体现全人类天才的创造性和文化的多样性的有代表性的非物质遗产”的标准，中国昆剧中的一大批天才的人物，天才的创造和天才的剧目再加上悠久的历史及对中国艺术、文学、戏剧、音乐、语言、美学、社会学的重大影响，有“百戏之祖，百戏之师”的中国昆剧当选为“人类口头遗产和非物质遗产代表作”，成为人类共同艺术财富，可以说当之无愧。

而上述中国昆剧形成、成熟和鼎盛的这段时间恰恰和西方文艺复兴时期基本吻合，这也是很奇怪的。也就是说我们中国在最黑暗的政治时期也有过西方在最黑暗的政治时期出现的文艺复兴现象。只不过我们的文艺复兴现象被统治者利用而过早进入了宫廷。

一个合理的观点的目的应该是重新回到这个观点的起源，跟随着这个观点的踪迹和变化，记录它们的生存、衰落直至消亡的轨迹，一个按照这个观点的原则构想出来的思维方式应该让人们尽量多地知道这个观点所涉及到的对象的多样性和复杂性，应该尽可能地通过这样或那样的推论和研究建立起基本的态度。在传统文化这个对象下，已经出现了各种各样的理论，但几乎没有任何一种理论让我们真正理解如下传统文化的本质。

难道越黑暗，越落后越能创造灿烂的文化吗？那不落后，不黑暗是不是就没有灿烂的文化呢？

康德曾提出过著名的四组"二律背反"的命题。

Ⅰ：世界在时间上和空间上是有限的；世界在时间上和空间上是无限的。

Ⅱ：世界上一切都是单一的，不可分的；世界上一切都是复杂的，可分割的。

Ⅲ：世界上存在着自由；世界上不存在着自由，一切都是必然的。

Ⅳ：世界有始因；世界无始因。

康德认为：当理性企图对本体有所认识时，就必然陷入这种不可解决的矛盾。

康德得出结论：人的认识是有限的。理性不能认识事物的本体，从而为超理性的宗教留下了余地。

再看看中国古代原始阴阳哲学。

中国古代原始阴阳哲学于商周之际形成《易经》阴阳八卦和《尚书·洪范》阴阳五行学说。阴阳八卦和阴阳五行均源出阴阳，可见归根到底，阴阳是中国哲学本源体系的核心，是古人认识宇宙间一切事物的总观念。

如果，我们把康德"二律背反"的内容换一下，会是什么情况呢？

Ⅰ：阴阳在时间和空间上是有限的；阴阳在时间和空间上是无

限的。

Ⅱ:阴阳上一切都是单一的,不可分的;阴阳上一切都是复杂的,可分割的。

Ⅲ:阴阳上存在着自由;阴阳上不存在着自由,一切都是必然的。

Ⅳ:阴阳有始因;阴阳无始因。

西方康德"二律背反"学说变成了东方阴阳悖论说:即两个互相排斥,但同样可以论证的命题之间的矛盾。

阴和阳是矛盾,乾和坤是矛盾,男和女是矛盾,那么,男人扮女人是矛盾还是非矛盾,那么男人身女人相的观音是矛盾还是非矛盾,那么被割去生殖器的太监是矛盾还是非矛盾?

换言之,如果说中国两千多年的封建制度是"男性",那么,由"这个男性"制造的中国文化和"这个男性"是对立还是相容?如果说,中国文化是"女性",那么产生"这个女性"的中国封建社会制度相对中国传统文化是必然还是偶然?

显然,在用理性分析中国黑暗的封建制度和灿烂的中国文化之间的关系时,在分析为什么是男人扮女人创造了有"国粹"之誉的京剧艺术的神话,而不是女人时,我们陷入了深深的矛盾之中。

法国的阿尔贝·雅卡尔和于盖特·普拉内斯在《献给非哲学家的小哲学》一书中,对中国哲学中的阴阳说有这样一段话:

> 阴阳让人想到了所谓阴阳两者之间的一种断裂,一种对立。阳与天、男性、山峰、奇数相关联。阴与地、女性、山谷、偶数相关联。让人感觉宇宙两部分之间有一种对立关系,一部分的发展导致另一部分的倒退。①

---

① 阿尔贝·雅卡尔、于盖·普拉内斯:《献给非哲学家的小哲学》,广西师范大学出版社 2001 年 12 月第 1 版,第 191 页。

法国的阿尔贝·雅卡尔和于盖特·普拉内斯把中国哲学中的阴阳说看成了一种割裂和对立，是因为“一部分的发展导致了另一部分的倒退”。

2 是“污浊”的男人更“圣洁”，还是“圣洁”的女人更“污浊”

靳之林在《中国民间艺术的哲学基础》一文中说：“中国原始哲学是从复杂的自然现象和社会现象中领悟出阴、阳和阴、阳相交化生万物的基本观念，形成中国哲学的宇宙本体论，这种天人合一的哲学思维方法，和西方原始哲学不同，是把自然形态的男女、天地、日月等转化为观念形态的阴阳辩证关系，而不是把人和自然对立起来。”①

靳之林还以男女合体葫芦瓶证明了阴阳的非对立性。他写道：中国的阴阳哲学，源于人类的生殖崇拜和生命崇拜。生存和繁衍，是宇宙一切生物的共性，也是原始人类的基本观念。一要生存，二要繁衍，它贯穿于整个人类历史发展的全过程，只是各个历史时期有着不同的内涵罢了。中国哲学的阴阳观念，正是由男女交合生殖崇拜这个基本观念起源的。《易传》：男女构精，万物化生。即所谓“立天之道，曰阴曰阳”“乾道生男，坤道生女，二气交感化生万物”。《礼记·礼器篇》：“大明生于东，月生于西，此阴阳之别，夫妇之位也。”

《闻一多全集·伏羲考》讲：“汉族以葫芦（瓜）为伏羲女娲本

---

① 靳之林：《中国民间艺术的哲学基础》，《美术研究》1988年第4期第62页，中央美术学院学报，人民美术出版社。

身，……为什么以始祖为葫芦的化身，我想是因为瓜类多籽，是子孙繁殖的最妙象征，故取以相比拟。”《大雅·绵篇》也说“绵绵瓜瓞”为“民之初生”。中华民族的葫芦崇拜，就是把葫芦作为男女相交阴阳相合的合体始祖神，合二而一和一分为二的统一体。葫芦形之器合而为一，分而为半，一半为男一半为女，男女相交阴阳相合……道家以葫芦为太极，太极一分为二又合二而一的观念，也是出自男女相交生命繁衍的生殖崇拜观念。葫芦不仅是人类繁衍之源，也是万物繁衍之源，《史记·天官书·索隐》引《荆州占》：“匏瓜，一名天鸡，在河鼓东，匏瓜明，则岁大熟也。”在陇东正宁和临潼姜寨出土的葫芦瓶彩陶，皆表现了人类以自身男女相交所形成的“一生二，二生三，三生万物”，和“易有太极，太极生两仪”的阴阳哲学观念。这里所谓“一”和“太极”，就是葫芦，即民间礼馍的“浑沌”。

靳之林认为：“男女合体葫芦瓶的出土，有力地说明了在距今五六千年的原始社会，源于人类生殖崇拜的中国阴阳哲学已经形成，而且作为民间哲学观念的主体意识一直延续到现在。它以‘男女构精，万物化生’即以人自身的生存繁衍现象所形成的阴阳观念，用类比的思维方式，认识和解释天地万物自然社会的一切现象。这是中国传统文化中最基本的哲学观念特征，它对中华民族文化发展，产生了深远的影响。”

为进一步说明阴阳的非割裂性，靳之林写道：“生殖崇拜为中心的阴阳交感化生万物，万物永生不息的哲学观念，反映于艺术造型构成，形成了民间艺术观念造型的造型体系。民间婚配和生子过满月，亲家馈送的礼馍面花‘浑沌’，一种是圆形浑饨，阴口有象征子孙的核桃或枣，上插自然万物；另一种也是圆形浑沌，阴阳鱼相交或阴阳蛇相交，及其变体符号（考古学所谓‘云纹’）还有端午节女子戴的香色荷包——合包也是浑沌。道教用的木鱼其实也是双鱼（双龙）相交于浑沌之中的观念符号造形。民间艺术中流行的葫芦（即浑沌）里或石榴里男女相交阴阳相合的男女合体神，都

反映了上古之时。‘天地浑沌如鸡子，盘古坐其中’的古史传说，盘古就是阴阳相合男女相交的合体神，即伏羲女娲，亦即男女合体神‘抓髻娃娃’，亦即半坡、姜寨双鱼人面。盘古‘左眼为日，右眼为月’。人面双目亦为日、月……这都是太阳崇拜和日月崇拜的阴阳观念造型。民间艺术中广泛流行的双头鱼枕、双头蛙枕、双头猪枕、双头虎枕、双头鸟枕，都是双鱼、双蛙、双猪、双虎、双鸟相交，牝牡相交，阴阳相合，中间的孔或孔，均喻生命之门，生出一个新的生命之神……这些都是‘一生二、二生三、三生万物’的哲学观念造型。”①

不过，从阴阳悖论的观点看，法国的阿尔贝·雅卡尔和于盖特·普拉内斯的“一部分的发展导致了另一部分的倒退”的观点还是有一定道理的。

这点，从《红楼梦》中可以得到佐证。

众所周知，《红楼梦》是一部以宝黛爱情悲剧为主线的小说。梅新林在《红楼梦的哲学精神》一书中，从阴阳悖论的角度论述了“以女人的阴性世界比做圣洁的象征，以男人的阳性世界比作恶浊的象征”。

> 余英时先生《红楼梦的两个世界》的精彩的论述，是我们探索《红楼梦》阴阳悖论意义的一个基点。他说曹雪芹虽然创造了一片理想中的净土，但他深刻地意识到这片净土其实并不能真正地和肮脏的现实世界脱离关系。不但不能脱离关系，这两个世界并且是永远密切地纠缠在一起的。首先，大观园本身就建立在原来的会芳园的基础上，会芳园中有天香楼、凝曦轩、登仙阁等处，是为秦可卿自缢、贾瑞起淫心、爷们吃酒取乐之地，是最肮脏的地方。可见作者要处处告诉我

① 靳之林：《中国民间艺术的哲学基础》，《美术研究》1988年第4期第62～64页，中央美术学院学报，人民美术出版社。

们,《红楼梦》中干净的理想世界是建筑在最肮脏的现实世界基础上的。曹雪芹一方面全力创造了一个理想世界,在主观企求上,他是要这个世界长驻人间。而另一方面,他又无情地写出了一个与此对比的现实世界。而现实世界的一切力量则不断地在摧残这个理想世界,直到它完全毁灭为止。比如第七十三回绣春囊在大观园的出现,是外面力量入侵的结果。夏志清把这件事比之于伊甸园中蛇的出现,因为蛇一出现,亚当和夏娃就从天堂堕落到人间。而且最干净的也就是最肮脏的,比如妙玉的最后沦落风尘,刘姥姥醉卧怡红院,等等。总之,《红楼梦》的理想世界自始就和现实分不开的:不仅大观园的干净本来就建筑在会芳园的肮脏之上,并且大观园在其发展和败散的整个过程中,它还不时地在承受着园外一切肮脏力量的冲击,直到其彻底毁灭为止。余先生的这些从形上立论的高见的确是发人深省的。然而,问题还不止于此。在两个世界的对立冲突中,固然是园外恶浊的阳性世界不断冲击、摧残大观园的阴性世界,最终导致了这一阴性世界的毁灭,但这个恶浊的阳性世界的毁灭还必然导致阴性世界的同时毁灭。在小说中,主要是通过园外的“富贵场”与园内的“温柔乡”的逐步一同走向毁灭加以展开的。大观园的得以建立,在地理上是有会芳园的肮脏基地,但根本原因则还在于被选入皇宫的元春的恩赐,先是为她的省亲别墅而建,继之又由她一道命令让诸艳及诸艳之冠贾宝玉进居园内,从而在贾府的恶浊的阳性世界中辟出了一块绿洲,一片净土。也就是说在恶浊的贾府中之所以得以辟出这块绿洲,这片净土,是以元春的女儿之身向恶浊世界之最、被元春称为“那不得见人的去处”之皇宫的“献祭”,使“宝珠”变为“死珠”为前提的,也是以此为沉重代价的。正因为如此,当元春病死之后,随着园外“富贵场”的倾覆,必然要导致园内“温柔



乡”的同时倾覆。①

梅新林关于“最终导致了阴性世界的毁灭的原因，是因为恶浊的阳性世界不断的冲击和摧残。而恶浊的阳性世界的毁灭还将必然导致阴性世界的同时毁灭”的观点是和法国的阿尔贝·雅卡尔和于盖特·普拉内斯把中国哲学中的阴阳说看成了一种割裂和对立，是因为“一部分的发展导致了另一部分的倒退”的观点是一致的。

反过来说，“阴性世界是圣洁的象征，阳性世界是恶浊的象征，但圣洁的阴性世界必须以恶浊的阳性世界的存在为前提，两者是相克相生，相反相成的，推动了一方，另一方也就不存在了，彼此既一同存在，又一同毁灭”。

为了更加说明阴阳悖论的关系，梅新林又从阳性阴化和阴性阳化作了进一步的阐述。

> 阳性世界是恶浊的，阴性世界是圣洁的，与阳性阴化一样，阴性世界也必然因阴性阳化而向反面蜕变，从圣洁走向恶浊，因而阴性世界最终的彻底毁灭是不可避免的。
>
> 自从在恶浊的贾府辟出一块绿洲、一片净土的女儿乐园大观园之后，要完全保持这一阴性世界的圣洁，惟一的办法就是自我封闭。所谓自我封闭，一是指大观园之阴性世界向整个阳性世界的封闭，二是大观园中“诸艳”向除贾宝玉之外的其他任何男性封闭，三是大观园中的“诸艳”的“灵”向“肉”的封闭。此三者又是紧密相连，相辅相成的，但实际上任何一者都不可能达到……
>
> ……当大观园不成其为大观园时，大观园才最终悲剧性

① 梅新林：《红楼梦的哲学精神》，学林出版社 1995 年 5 月第 1 版，第 279～280 页。

地完成了自己的使命，它曾为诸艳提供了一片净土，但它无法使自己永远是一片净土；不仅无法使自己永远是一片净土，而且还要走向反面，成为“千红一哭”、“万艳同悲”的葬身之地，即脂评所说的“为诸艳归源”的“埋香冢”。这才是被王国维先生所推崇的第三种悲剧亦即为最高悲剧。①

现在。让我们再看看法国的阿尔贝·雅卡尔和于盖特·普拉内斯在《献给非哲学家的小哲学》一书中又是如何进一步表述阴阳的吧。

阴阳显示的是对立面的相互依存，尤其是相互团结，它们中的每一方只有通过另一方的存在才能存在。阳可以定义为非阴，反之，阴也可以定义为非阳……因此，爱和恨不能被分离开来看待，甚至也不可能被单独地感受到。②

为什么是这个“污浊”的“封建制度”创造了如此“圣洁”的“灿烂文化”？

为什么是“污浊”的男人扮了“圣洁”的女人就能创造了有“国粹”之誉的京剧艺术的神话，而不是“圣洁”的女人？

是“污浊”的男人更“圣洁”，还是“圣洁”的女人更“污浊”？

因此，作为男人扮女人的男人，和作为被男人扮女人的女人来讲，是否正如阿尔贝·雅卡尔和于盖特·普拉内斯所说：“阳可以定义为非阴，反之，阴也可以定义为非阳。因此，爱和恨不可能被分离开来看待，甚至也不可能被单独地感受到。”

---

① 梅新林：《红楼梦的哲学精神》，学林出版社 1995 年 5 月第 1 版，第 280、282 页。

② 阿尔贝·雅卡尔、于盖·普拉内斯：《献给非哲学家的小哲学》，广西师范大学出版社 2001 年 12 月第 1 版，第 192 页。

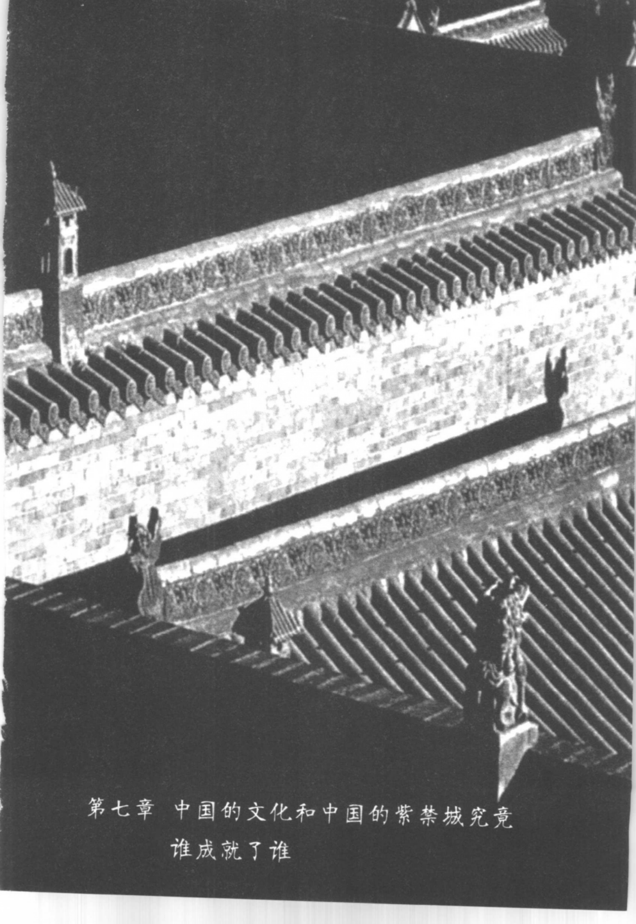


结论正如梅新林在《红楼梦的哲学精神》中所说：

> 没有恶浊的“阳性世界”也就没有圣洁的“阴性世界 ”。只有通过恶浊的“阳性世界”，才能显示和领悟“阴性世界”的价值。①

东方文化以及东方的哲学确实玄而又玄，阴阳悖论，这就是东方文化产生的复杂性和特殊性。

① 梅新林：《红楼梦的哲学精神》，学林出版社 1995 年 5 月第 1 版，第 250 页。



第七章 中国的文化和中国的紫禁城究竟谁成就了谁

一部巨大自白中的许多片断。我骨中的骨，我肉中的肉。

（德）歌德

1 偃师的故事

《列子·汤问》中记载了这样一件奇事，说当时有一位大大有名的人叫偃师，有一次，他去拜会西周穆王，身边跟着一位长得十分英俊的男人。偃师对周穆王介绍说："这就是我造出来的一个能歌善舞的人，他的舞姿十分优美，他的歌喉十分动听。"周穆王大喜，就让他歌舞助兴。果然，此人舞技高超，舞姿优美，博得满堂喝彩。但舞着舞着就出了毛病，这位俊俏的舞男开始向周穆王的姬妾们大丢媚眼，暗送秋波。穆王大怒，喝令卫士们将偃师推出斩首。偃师急忙辩解说："请大王息怒，这个人不是个真人，他只是我造出来的一个机器人，是假的。"周穆王左看看，右瞧瞧，怎么也看不出这是个假人。偃师为了保命，上前一把撕掉舞男的头，果然，里面尽是些乱七八糟的东西，的确是个机器人，里面五脏俱全，再次结合起来，依然能歌能舞，取下心则不动不语。至此，周穆王才相信是真的。

在这个故事里，我们很难相信有关机器人的说法，因为不仅当时根本就不可能有，就是现在，我们也无法造出如此逼真的机器人，这样的机器人在目前也只能是在科幻电影或科幻类文学作品中才能看到，充其量的解释，就权当是古人的一种幻想。但令我们惊奇的是，我们从这个故事中看到，早在西周时期，即相当于古希腊荷马史诗时期，在中国古人的想像中，男人在艺术上的才华是何等的出色，男人的魅力又是何等的巨大，而男人的"本色"也充分暴露无遗。虽然是幻想，但却比以英雄和神为崇拜对象的古希腊文化更加"真实"，真不知道古人是怎么想像出来的。

这个"造"出来的男人，也许就是男觋，男觋就是男性的巫，即



后来从巫分化出的优伶，再后来逐渐演化成男旦，也就是男人扮演女人。

李卫东在《人类曾经被毁灭》一书中叙述了这样一种现象，大约在公元前400年左右，人类历史上突然出现了一个非常非常奇怪的现象：在前后不到200年的时间里，世界上爆炸性地产生了一批伟大的思想家，他们的出现，基本框定了人类几千年的社会精神文化生活的格局。直到今天，我们在骨子里还是没有逃开由他们划定的圈子。比如说，无论科学技术、社会环境有了多么巨大的变化，但骨子里我们基本上还是两种人，要么是孔子式的，要么是老子式的。

公元前300年左右，古希腊哲学也突然繁荣，产生了像柏拉图、亚里士多德这样伟大的哲学家，他们的思想影响了西方社会几千年，直到今天，西方人还认为："全部西方哲学都只不过是柏拉图哲学思想的注脚。"基督教正式形成于公元元年左右，而基督教的前身《旧约》则在公元前就已经存在，而且它的早期思想也可以上推到公元前几百年，推测大约也是在公元前400年前后。基督教对西方社会的影响那是不必多说的。

印度佛陀住世的时间虽然有争议，但大致相当于中国的春秋战国时期，即公元前400年前后，释迦牟尼创建了博大精深的佛学体系，使佛教成为世界三大宗教之一。它的十二因果、轮回报应、八识等思想在亚洲影响了几千年，如今，佛教的精神和修炼方法正漂洋过海，在欧美等国影响越来越大。

中国的情况就更加特别了。公元前400年前后，正当中国春秋战国时期，中国突然迎来了一个思想文化繁荣的时期，当时各个诸侯国好像都很有文化的样子，到处乱蹿的"士"们，从这个诸侯国跑到那个诸侯国，四处发表自己的看法、宣讲自己的主张，古史称为"百家争鸣"，那是一个令每一个中国知识分子都怀念不已的时代。中国一下子出现了一大批令人费解的思想家，管子、老子、孔子、墨子、孟子、孙子等人给我们留下了不可多得的思想财富。

奇怪的是，自从公元前400年以后，世界再没有出现类似的思想繁荣。就拿中国封建社会来说，在漫长的两千多年里，居然没有出现一位成气候的思想家，魏晋时期的玄学、宋明时期的理学，等等，都没有突破老子、孔子、墨子划定的圈圈。

李卫东在《人类曾经被毁灭》一书中针对上述现象说："我们不妨打个比方，人类在发展的过程中，给自己披上了一层又一层的盔甲，假如我们拿一把锤子，一点一点将这些外层盔甲敲掉，我们最终会发现，裹在最里面的依然是我们自己，几千年几乎没有什么变化，人们血管里流淌着的还是几千年前的血液，心灵上最深的痕迹还是孔子、柏拉图、基督他们。"

"于是，在公元前400年前后，人类出现了一次思想上的突然繁荣，各色人等都可以发表自己的见解，形成了中国及世界的'百花齐放，百家争鸣'的时代。"

"一批惊世骇俗的文化成果诞生了，一批永远刻在历史丰碑上的人物出现了：老子、孔子、管子、墨子……基督、真主、佛祖……柏拉图、亚里士多德……"

"这个现象难道不奇怪吗？在历史上，大约只有文艺复兴时期的文化繁荣与这个现象有一点相似。但不客气地说，我们所说的相似只是从形式上而言的，从内容、程度及对人类社会的影响，它根本不能与公元前400年左右的思想爆炸相比，比如说，达·芬奇可以和柏拉图相比吗？在以后的历史中，没有一个人可以和当时的任何一位思想家相提并论。自从公元前400年以后，可以毫不夸张地说，西方没有一位哲学家能取得像柏拉图那样的成果，他们最多仅仅是阶段性的哲学家而已。"

这就是"公元前400年文化之谜"现象。

难道人类的思想和文化真的在公元前三四百年左右就被终结了吗，难道那些先哲们真的是人类思想文化的终结者吗？

其实远非如此。

在先哲们的肩上，后来的人们还是要不断地去实现先哲们没



有实现的那些理想，哪怕当时对先哲们来讲，仅仅是些不可企及的美妙的幻想。

2 魏玛公国的启示

1770 年的德国还是“春秋战国”的时代，没有所谓德国，只有三百个大大小小的公国，各有各的军队和法律，公爵和农奴，彼此还玩着远交近攻的游戏，战乱连连。国与国之间交通不方便，货物来往得重重缴税，连时间都各行其是。西方的法国和英国已经感觉到革命即将来临的隐隐地震，讲德语的这些小国家还在山坳坳里继续着保守的封建传统。作物歉收时，成千上万的人要死于饥荒。即使在平常的日子里，半数的孩子活不到 10 岁。成人的平均寿命也不超过 45 岁。格林童话里那么多后母和孤儿的故事，不过是“贫贱夫妻百事哀”的时代反映。

阅读人口不到总人口的百分之五。而为了对付这百分之五，统治者还得有各种控制手段。诗人舒巴特写诗抨击贵族的荒淫无度，被符腾堡的公爵驱逐出境，后来又诱他回国，囚禁了 10 年。席勒在符腾堡被禁止写作，“乱邦不留”，只好逃到别邦去发表作品。歌德的《少年维特的烦恼》在莱比锡被称为“毒草”而上了禁书名单。但是统治者对思想言论的箝制只是他权力的一小部分罢了。想想看，他还能够将他的属民卖给外国当炮灰，每战死一个兵他可以赚得五六百塔勒。恩格斯描述当时的社会：“……政府的搜刮，商业的不景气……一切都很糟糕，不满情绪笼罩了全国。没有教育……没有出版自由，没有社会舆论，一切都烂透了……”在这样黯淡的天空下，魏玛小城，人口不过六千，究竟怎么变成一束光，

吸引聚集了德语文化的各邦菁英，使山坳坳里的德语文学突然提升成气势磅礴的世界文学？1772年，维兰德来到魏玛，1775年，歌德来到魏玛。1776年，赫尔德来到魏玛，1779年，席勒来到魏玛……

……

来到魏玛的歌德才只26岁，一个有法学博士头衔的畅销小说作者。前一年才出版的《少年维特的烦恼》轰动了欧洲；意大利教会买了所有的译本，放了把火成堆烧了。多愁善感的年轻人抱着书，穿着维特式的衣服，做出维特忧郁的表情，去自杀。1775年携至魏玛的行囊里，已经藏着《浮士德》的初稿，诗剧《普罗米修斯》和剧本《铁手骑士》。歌德当然不会知道，他将在这个小城里生活57年，歌哭于斯死于斯。而街上引车卖浆的老百姓和宫廷里附庸风雅的贵族们，恐怕也没认识到眼前这年轻作家将成为德语文化的火炬，将重写德国文学史。

……

1770年的魏玛公国，全国人口不过10万，军队不过数百……还被后来的歌德裁军裁了一半；突然变成了人文荟萃的中心，过程并不复杂。"成功的男人背后必有一个女人"，安娜·阿玛丽雅嫁给魏玛公爵时，将她对文学艺术的爱好也带来了魏玛。儿子少年时，她把维兰德聘来做家庭教师，同时大力推动剧院，艺文沙龙和图书馆的建立。深受母亲影响的卡尔王子执政后，第一件大事就是把歌德聘来，以1200塔勒的年薪、花园豪宅，还有完全的信任。如果一个战死的士兵才值600塔勒，歌德的薪资显然是可观的。紧接着歌德把赫尔德引进成为宫廷牧师，把席勒找来发展剧院；思想的开放，人文气息的浓厚，对文人艺术家的厚爱，使魏玛小国成为18世纪德语世界的文化大国。①

① 龙应台：《小城思索》，引自《天火》（下），岳麓书社2000年2月第1版，第3～6页。



这是台湾著名作家龙应台漫无目的,不经意之中去的一个小车站,一个被现在的人们逐渐淡忘的小城市。

时间倒退到二百多年前,这个小城市却是世界文化的中心。

这是18世纪70年代的魏玛公国,其年代,相当于中国清乾隆三十七年左右。正是因为安娜·阿玛丽雅嫁给了魏玛奥古斯特公爵,正是因为她对文学艺术的爱好,正是有了魏玛宫廷强大的支持,才使后来的世界认识到了大文学家歌德、席勒、维兰德等人直至大音乐家李斯特和大哲学家尼采的伟大。

这是一个被称为"一个女人和一个男人"改变了魏玛地位的时代。

而此时的中国,"国粹"京剧,正酝酿着一次"革命"的挺进,"徽班进京"。向北京,向皇城挺进。

1790年(乾隆五十五年),为给乾隆帝弘历祝寿,从扬州征召了以戏曲艺人高朗亭为台柱的三庆班入京,时为徽班进京演出之始。之后又有四喜、启秀、霓翠、和春、春台等安徽戏班相继进京。在演出过程中,6个戏班逐渐合并为四大徽班。时值京腔(高腔)、秦腔已先行流入北京,徽班在演唱二簧、昆曲、梆子、啰啰诸腔的基础上,兼容并蓄,出现了"四徽班各擅胜场"的局面。嘉庆、道光年间,汉调(又称楚调)进京,参加徽班演出,徽班又兼习楚调之长,为汇合二簧、西皮、昆、秦诸腔向京剧衍变奠定了基础。

道光年间,三庆等徽班曾在北京称盛,道光年间至咸丰初年(大约在1830—1850年前后),皮黄戏在北京剧坛上占据了主要地位。皮黄戏受到昆曲的影响,提高了艺术的品位;又从高腔、秦腔等剧种吸收了不少剧目和艺术成分,已形成了一个新的剧种,当时仍被称作皮黄戏。在同治、光绪年间到上海演出后,才被称作"京调"、"京腔"、"京戏"、"京剧"。还一度被称为"平剧",成为我国众多剧种之中最具代表性的剧种,逐渐流布全国多数地区。

京剧史上著名的《同光十三绝》图是一幅有历史意义的画卷,

作者是光绪年间的画师容圃。它画出了清同治年至光绪年间，第一代京剧演员程长庚等5人的戏装像及第二代京剧演员谭鑫培等8人的戏装像，其中就有梅兰芳的祖父梅巧玲作为男旦演员在《雁门关》中饰萧太后的戏装像。

值得注意的是，就像魏玛因为“一个女人和一个男人”而突然成为世界文化中心一样，在“同光十三绝”画像的背后，也告诉了我们“一个女人和一个男人”的故事。这个女人就是叶赫那拉氏慈禧，而这个男人就是咸丰与叶赫那拉氏的独生子同治帝载淳。

同治朝是清代中一个相对较为短命的王朝。同治帝生于咸丰六年。同治十二年亲政，次年卒，年仅19岁，庙号“穆宗”，真正独立执掌大权的时间仅一年有余。

同治帝在政治上没有什么建树，是可悲的。同治帝在位14年，期间，清朝政府依靠曾国藩、李鸿章、左宗棠等一批重臣镇压了太平天国起义等一系列的农民起义，也办了一些所谓的“洋务新政”，但这些与同治皇帝都没多大关系。当时的统治者实际上是慈禧。

但同治帝却在这短暂的14年中，在“孤儿寡母”执政下，在史学上，给后人留下了一个“同治中兴”的雅号。

同治帝是幽深禁垣的紫禁城中的惟一一个“真正的男人”，却也是那红墙绿瓦内培养出的畸形儿，更是皇宫大内里面的“多余人”，像黎明前黑暗中划过天宇的流星，给人留下永远的思考……

“同治中兴”为大清帝国最后灭亡延缓了几十年的时间，带来渐渐远离传统的“道德提升”的社会结构的改变和由此而发的从“我注六经”到“六经注我”的易位性社会思潮的泛起，给禁锢封闭的封建社会系统注入了一丝“理性的光芒”，使“新”与“旧”在行为思想观念上达到了一定的妥协和融合，客观上，为众多“旧”的剧种（昆腔、秦腔、汉调等）脱胎演变成一个“新”的剧种（京剧）起到了“重写”的可能。

而这个改变的根本的动力来自于宫廷。



宫廷贵族对戏曲的重视早在元代就已凸现。

章培恒、骆玉明在《中国文学史·元杂剧的兴起》中写道："作为'尚功利'的表现之一，蒙古贵族在很长时期内都未曾搞懂讲究'修身养性'的儒学到底有什么用处，却很重视工匠、艺人的价值，往往在攻破一座城市以后，首先把这两类人挑选出来带回自己的根据地。他们中多数人的汉语文化修养固然不足以欣赏高雅的诗词，他们的民族性格也难以对这种纯粹的书面文艺发生兴趣，以至于歌舞伎乐为他们所特别嗜好。元代的教坊乐部规模非常庞大，在中国历史上是颇为突出的。元代宫廷中，也经常由教坊司搬演各种歌舞和杂剧。这实际上是一种文化"异质"的侵人，它打破了传统的诗词文学与世俗文艺的不平等关系。这种态度也影响了士大夫阶层，他们中的许多人对戏曲产生很深的爱好，在当时的条件下，又可以无所忌惮地与艺人们交往。《青楼集》记载了许多官僚和著名学者文人与杂剧艺人交往的轶事，其中如胡祗遹，官至提刑按察使，与珠帘秀关系甚密。他的《赠宋氏序》，又是中国早期的重要戏曲论著，文中虽也简单提到'乐音与政通'，杂剧可以反映'朝廷君臣政治之得失'，但大量篇幅却主要是论述杂剧给予广大观众的精神享受，尤其是'宣其抑郁'，使一般人在劳苦焦虑的现实生活中获得轻松愉快的作用，这表现了对于戏曲艺术价值的比较切实的认识。"

所以，从《同光十三绝》图中，我们不难看出，这次"徽班进京"的实质性结果，是从元代蒙古族入主宫廷至清代满族入主宫廷，使戏曲从民间进入宫廷的一种延续，且逐渐得到了从清乾隆年至光绪年历代皇帝的赏识，至清同光年达到了高峰。

宫廷认同了男人扮演女人。

就像魏玛因为"一个女人和一个男人"而改变了魏玛的地位一样，中国的"一个女人和一个男人"也改变了戏曲的地位。

这个变化，要远比戏曲在艺术上的变化重要得多，为京剧逐步成为国剧，为150年后以梅兰芳为代表的男旦在中国戏曲上独一

无二的地位打下了坚实的基础。

"……政府的搜括，商业的不景气……一切都很糟糕，不满情绪笼罩了全国。没有教育……没有出版自由，没有社会舆论，一切都烂透了……"的魏玛公国成就了大文学家歌德、席勒、维兰德等人直至大音乐家李斯特和大哲学家尼采。

而处于"……在封建专制的统治下，一方面，统治者丧权辱国，骄奢淫逸，搜刮民脂民膏。另一方面，人民处在水深火热之中，民不聊生，饥鸿遍野……"的中国也成就了国粹京剧的发展和壮大。

东西方文化的发展过程中，有如此的不同，竟也有惊人的相似。

3 如果没有"徽班进京"，如果"徽班"进的不是"京"；如果没有"同治中兴"，如果宫廷没有"升平署"；还会有京剧吗，即便你是男人扮女人

谭蕾在《德国人心中的歌德》一文中是这样写的："大多数德国人总是充满崇敬地谈起歌德。长期以来，歌德在德国人心中的地位如同莎士比亚之于英国人、李白之于中国人以及荷马之于希腊人。歌德曾经生活半个世纪的魏玛被定为全欧洲的'文化之都'。

歌德的作品感染了许多德国人。他的书信体小说《少年维特的烦恼》(1774年)不仅在德国也在全世界掀起了一股'维特热'，当时的人们仿效维特，如同今天追星族们对于'天王巨星'的狂热；歌德在文学创作方面的成就影响了几代德国人。



从上个世纪开始，学习歌德的作品就成为每一个德国人在校的必修课，他的语言成为日尔曼语言的典范，任何一个受过基础教育的德国人都可以背诵一两句歌德的诗句，如同中国小学生随口吟诵‘窗前明月光，疑是地上霜’一般。歌德的诗句是音乐家们创作的源泉，贝多芬、舒伯特、舒曼为歌德诗谱写的歌曲久唱不衰。在戏剧舞台上，歌德也是永恒的主题，他的《浮士德》至今仍是德国各话剧团体的保留剧目……然而，德国人对歌德的情感又是十分复杂的，对于晚年歌德同时代的青年作家来说，当时的歌德已经微不足道。海涅称歌德为一个‘艺术老朽’；路德维希·伯尔纳则不客气地斥歌德为‘御用文人’（指歌德在魏玛公国担任枢密顾问）。歌德的高深造诣使他成为普通德国人心目中高不可攀的一座‘神坛’。早在歌德生活的年代，普通观众就更喜爱席勒的戏剧和诗篇；根据歌德的《浮士德》和《维特》改编的歌剧在德国舞台上遭到彻底的冷遇。而歌德对于当今德国人来说已仅是书柜中珍贵的藏书……1776年，歌德取得魏玛的公民权后，被聘为国务参议，整顿矿山，管理交通，参加军事委员会，掌握财政。他还要陪伴年轻的公爵打猎、游泳、滑冰，到瑞士、哈尔茨山区等地旅行。宫廷内每逢节日庆祝，歌德都要写出一些东西上演，他积极为魏玛公国服务，于1782年被魏玛公国封为贵族。”

再看看龙应台是如何继续描写歌德的：

英雄……促成了德国文学史上最灿烂的一章的，是一个热爱文学、尊重文化而且胸襟开阔的封建贵族。有他没有他，历史就是不一样。①

---

① 龙应台：《小城思索》，引自《天火》（下），岳麓书社2000年2月第1版，第6页。

再看看魏玛公国最后的结局：

1919年，德国国民议会在魏玛制订了第一部共和宪法，德国的民族剧院就是通过该宪法的会场。历史把这个著名的宪法称为魏玛宪法，依宪成立的共和国为魏玛共和国。然而，魏玛的结局是悲惨的。14年后，法西斯希特勒上台，扼杀了魏玛共和国，开始建立第三帝国：

> 1925年，魏玛已经成为反犹排外的纳粹党的根据地……在乱局中人心求治，强人一呼百诺，魏玛支持纳粹的比例特别高。1937年，纳粹设置了一个集中营，杀人灭迹的煤气炉，焚化炉，一应俱全；地点，又是魏玛。[①]

1927年，在东方，在中国，当时北平的《顺天时报》举办了评选首届京剧旦角最佳演员活动，梅兰芳、程砚秋、尚小云、荀慧生当选，梅兰芳当选“四大名旦”之首。

从此，历来被人“抱有成见，视为尤物”的男旦，一跃成为了中国戏曲“不可企及”的“罩上玻璃罩（鲁迅语）”的“我们中国的最伟大、最永久（鲁迅语）”的“贵族”。

西方的一个封建小国造就了一位世界级的古典主义文学巨子——歌德。

东方的封建大国也同样造就了一位世界级的古典艺术天才——梅兰芳。

中国戏曲复兴的催化剂与播种者是艺术还是政治，是男旦还是皇帝？

热爱文学、尊重文化、胸襟开阔的魏玛，成就了谁，又死在谁的手里？

---

① 龙应台：《小城思索》，引自《天火》（下），岳麓书社2000年2月第1版，第9～10页。



一切永不变易的，只是你的比喻！诱惑人的上帝，是诗人的骗局…… 转动的世界车轮，掠过一个个目的地：怀恨者称之为——穷迫，傻子称之为——游戏…… 专横的世界游戏，混合着存在和假象：—— 永远傻里傻气的，把我们也卷了进去……①

这是一位长年过着离群索居的生活，一个追求真理的疯狂天才献给歌德的诗句。他就是19世纪末最伟大的哲学家之一，在魏玛度过他生命最后三年的，和歌德一样，同受莱茵河水哺育的尼采。

经过歌德的图书馆……经过李斯特的旧宅，折向西北，沿着一条安静的老街行约20分钟，找到洪堡街36号，就是尼采故居了。他在1897年搬进这屋子，三年后在这儿去世，一个饱受痛苦，精神错乱的天才。

庭院寂寂，一只棕红松鼠在大树间跳跃穿梭。也许在寻找干果。

没想到房子里面比外面庭院更冷清。一个访客都没有，管理员百般无聊地坐在那儿，好像已成静物陈设的一部分……

尼采你何以寂寞至此？

住进洪堡街36号的尼采已经是个无法与人沟通的病人。白天，他躺在沙发上睡觉；午夜，来探看他的好友却听见痛苦的喊叫，尼采在房里用全身的力气狂吼。第一个"误解"尼采的是尼采的妹妹伊丽沙白。她掌握了所有的手稿和信件，按

① 尼采：《尼采文集·献给歌德》，改革出版社1995年12月第1版，第691～692页。

> 照自己的信念加以编撰，修改，重写。很不幸的，伊丽沙白是个德意志种族沙文主义者，而且有着庸俗不堪的品味。这个女人把自己打扮成尼采的大祭司，接待来自世界各地的尼采崇拜者。有一天，屋子里觥筹交错时，她还戏剧化地把一个布帘突然拉开，让大家"瞻仰"坐在轮椅中形容憔悴、目光呆滞的病人。墨索里尼赠她以鲜花礼物，希特勒亲自三度来访；即将跃上权力舞台的纳粹在寻找使其政权正统化的理论支柱，伊丽沙白热切地提供了经她烹煮的美食，尼采的思想变成纳粹的国学。洪堡街36号成为一个文化殿堂。
>
> 1945年……人民至上的魏玛把洪堡街36号从地图上涂掉，"法西斯"哲学家尼采成为禁忌。他的资料仍存在屋子里……尼采已被政治的大橡皮整个擦掉。[①]

然而，时间是试金石，尼采就是尼采。

用近乎发狂的语言，试图向世界证明"我为什么这样智慧"、"我为什么这样聪明"、"我为什么写出了这样的好书"的尼采，又用一种狂妄的艺术姿态睥睨传统社会，提出了"重估一切价值"的惊世之论，于是龙应台又不得不发出这样的疑问：

> 是的，日尔曼先生，请问往火车站和往尼采故居是不是同一条路？[②]

在经历了魏玛和歌德的时代后。

在经历了"徽班进京"和"同治中兴"后，中国进入了1949年。

---

① 龙应台：《小城思索》，引自《天火》（下），岳麓书社2000年2月第1版，第6～8页。

② 同上，第11页。



1950年除夕，北京弥荡着解放后喜庆的鞭炮，中南海怀仁堂里笑语欢歌。

由于全国刚刚解放，还没有现在这么多艺术团体，也没有像现在分得这样细，许多从事戏曲表演的演员都暂时集中到了成立不久的北京人民艺术剧院，韩世昌、白云生、侯永奎等老师也在。除夕，剧院接到通知，说是毛主席亲自请韩世昌、白云生去怀仁堂演昆曲《游园惊梦》，而且点名要"堆花"……

毛泽东好戏不倦，尤以昆曲为甚，这与毛泽东酷爱中国文化，有很高的文学与历史修养是分不开的。

早在1918年，怀着追求真理愿望的毛泽东自湖南赴北京，在当时的北大图书馆当图书管理员，那时，北京是全国戏曲的中心之一，各地的昆弋班社纷纷来京上演昆曲，一时间北京有名的大戏园子昆曲演出顿见兴旺。

以北大蔡元培、吴梅等专家学者为代表的教育界、知识界也连篇发表文章和观后感赞美昆曲，一致认为昆曲艺术是集文学、历史、音乐、舞蹈、美学等门类之大成者，是文人"造"出来的艺术。这对喜欢古典文学特别是诗词的毛泽东产生了很大的影响。

第一次来北京的毛泽东能有机会看到这么多名角演出自然很难得，在家乡他最爱看湖南花鼓戏，但那毕竟是家乡戏，怎比京城大戏。他逐渐对昆曲有了了解，尤其对昆曲优美的唱腔和诗一般的唱词到了迷恋的程度。像韩世昌、白云生、侯永奎等这些昆曲演员的名字及《林冲夜奔》、《游园惊梦》等昆曲名段都给他留下了极深刻的印象。

一晃三十多年，从北京出来后，由于战争年代条件所限，毛泽东再也没有机会直接欣赏昆曲，而这段时间的昆曲艺术也由于战争年代的破坏，从盛到衰，解放前夕，几近灭绝。

"抬望眼，仰天长啸，壮怀激烈，三十功名尘与土，八千里路云和月……"这首由上海昆剧团岳美缇用昆曲演唱的慷慨

> 悲壮的乐曲，在毛泽东的手术室里轻轻地回荡着，唱腔高亢、深沉、有力。
>
> 1975年8月，双眼患白内障的毛泽东到了几乎失明的程度，中央决定为他做手术。在上手术台前，毛泽东叫秘书放了这首岳飞的《满江红》。[①]

据说，这是酷爱中国传统文化的毛泽东临终前听的最后一段中国昆剧。

正是有了毛泽东的喜爱，1957年，被称为“昆曲大王”的韩世昌被中央人民政府任命为新成立的北方昆曲剧院第一任院长，隶属中央人民政府文化部。韩世昌由此在昆剧界成为“第一男旦”，和京剧界“四旦”之首的“第一男旦”梅兰芳齐名。濒临灭绝的有中国戏剧“祖剧”之称的昆剧从此有了专业院团。

“谁终将声震人间，必长久深自缄默；谁终将点燃闪电，必长久如云漂泊。”100年后，如今的尼采，向我们昭示的独立精神、批判精神和开创精神，甚至比他的学说本身更重要。如今的世界各种理论风行，偶像崇拜已成为很多人的生活必需。现代社会的症结，就在于物质生活的发达已使很多人因智性活动的减少或因思想的日益程式化而逐渐失去了个人的思考力、判断力，失去了批判精神和个人的独立精神。在这种状况之下，假如读点尼采，或许能找回某些失去的东西，少一些精神的奴性。

为了回应尼采的“重估一切价值”。

于是，面对男人扮女人，面对中国的传统文化，我们不禁也要发问，“是的，炎黄子孙，中国的文化和中国的紫禁城究竟谁成就了谁？”

如果没有“徽班进京”，如果“徽班”进的不是“京”。

如果没有“同治中兴”，如果宫廷没有“升平署”。

---

① 胡明明：《毛泽东和昆曲》，人民日报1994年2月5日第8版。



还会有京剧吗，即便你是男人扮女人。

曹雪芹过了十几年“举家食粥酒常赊”的困顿不堪的日子，50岁不到就潦倒地死在北京西郊一个山坳里，“孤儿渺漠魂应逐，新妇飘零目岂瞑”。如果他有一个热爱文学、尊重文化、胸襟开阔的统治者的支持，中国文学史是不是也可能多出特别灿烂的一章？

……

可是那是君主专制的时代，一个个人可以决定历史。那个人也许是英雄，也许是暴君。席勒在符滕堡因暴君压迫而失语禁声，在魏玛则因英雄赏识而才华奔放。[1]

魏玛与紫禁城是殊途同归，还是京剧是幸运儿？

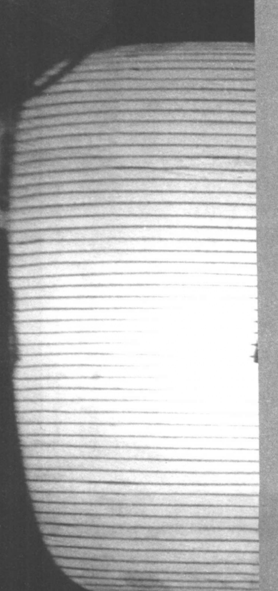
尼采死后一百年，前五十年被捧为官学，后五十年被贬为伪学。官学伪学当然都不是真正的尼采。“首先得要有二百年的心理和艺术的训练，我的日尔曼先生们！”尼采的黑色预言听起来傲慢无比，却准确地道出了历史的真相；或者说，历史没有真相，令人黯然神伤。[2]

---

① 龙应台：《小城思索》，引自《天火》（下），岳麓书社2000年2月第1版，第6页。

② 同上，第8页。

第八章　男人的欢乐与女人的悲剧



诗是比历史更严肃、更具有哲学意味的东西。

（古希腊）亚里士多德

1 谁的欢乐

听过贝多芬《欢乐颂》的人都会对那充满激情的乐章而震撼。这种听觉上的震撼掩盖了性别上的差异，让你觉得世界和人类竟是如此的欢乐。然而，当你再认真读读《欢乐颂》的词作者席勒的原诗后，你就会发现，阅读后带给你的欢乐只不过是男人们才享有的权利，女人则是男人享受欢乐的被拥抱者。

欢乐女神圣洁美丽，
……
我们怀着火样热情，
来到你的圣殿里。
……
在你温柔翅膀之下，
……
一切人类成兄弟。
弟兄们，在那繁星密布的上苍，
定有位慈父居住在彼方。
……
谁如果赢得一位温存的妻子，
就让他一同来欢呼。
……
在大自然的乳房上，
万物吮吸着欢乐。
……



欢乐饷我以亲吻和醇酒，
也殆我以生死与共的朋友。
……
欢乐向真理探索者含笑相迎，
……
也殆我以生死与共的朋友。
……
欢乐是强劲的发条，
在宏大的宇宙之钟里。
……
欢乐催含苞的鲜花怒放，
它使艳阳普照穹苍。
……
人们看见欢乐的大旗在飘扬，
就是透过棺柩的裂缝。

圣洁美丽温柔的"天使"终于让因欢乐而陶醉的"欢乐"的男人们鼓起了勇气："让离别成为愉快的时光！让死亡成为香梦甜睡！"席勒又写道：

亿万生民，鼓起勇气去忍受苦难吧！
为了争取更好的世界去受难！
在繁星密布的上苍，
伟大的上帝将给我们报偿。
我们对神灵无以抵偿，
与神灵为伍，这才是美事。
让忧虑和贫穷来临，
欢乐的人们依然欢欣。
忘却一切憎恨和怨仇，

宽恕我们的死敌，
不要让他懊丧，
不要逼他哭泣。

把我们的账本统统烧光！
和全世界实行和解
兄弟们——在群星密布的上界，
上帝的审判将和我们一样宽宏大量。

欢乐在酒杯里翻涌，
喝了这金色的葡萄酒浆，
食人者会变得温柔慈祥，
绝望者能获得英雄的勇气。
弟兄们，从你们的座位上离开
将斟满的酒杯传递；
让酒沫飞溅天空，
把这杯酒献给善良的神灵

涡动的群星在将他夸耀，
天使的颂歌在将他赞吟。
把这杯酒向善良的神灵奉敬，
他居住在星辰密布的天庭。
在深重的苦难里坚定勇敢，
听到无事者的哭声就赶快去投救，
永远坚守立下的誓言，
对朋友和敌人都用真理相待，
在王座前也要保持丈夫气概，
弟兄们，为此可以抛弃生命财产，
给有功者戴上花冠，



让骗子们灭亡垮台。

让这神圣的集体更加团结，
凭着这金色的美酒起誓：
我们永远忠于盟约，
有最高审判者作见证。
从暴君的铁链中获救，
对恶徒也要宽宥，
让临终者怀有希望，

让死囚们得到释放！
死者也应该复活！
弟兄们，唱吧！一起唱吧！
让一切有罪的人获得宽恕，
地狱就不再有存在的必要。

让离别成为愉快的时光！
让死亡成为香梦甜睡！
弟兄们，要使冥王口中的判词，
变得温和慈悲。

毫无疑问，贝多芬音乐和席勒诗句在当时那个时代和今后的可以预见的岁月都是最伟大的。

但是，女作家弗吉尼亚·伍尔芙在她的那本有名的《自己的一间屋》里还是一语道破了"欢乐"男人们"罪恶"的天机：

女人们生活在男人定的作品里，人们完全可以把她视为一个极重要的人物…… 同男人一样伟大，甚至有人认为她比男人更伟大。但这只是作品中的女人。而在现实中，正如特

里威廉教授指出的那样，她却被关在屋里毒打，摔来摔去，于是产生了一种十分奇怪的混合现象，想像中她无比重要，事实上却一钱不值，她充斥一部诗集的封面，青史上却了无声名。在作品中她可以支配国王和征服者的生活，在现实中却得给任何一个可以给她带上戒指的男子当奴隶，文学中她嘴里能吐出最富灵感的诗句，最为深奥的思想，在生活中她却目不识丁，成为丈夫的所有品。①

因此，所谓天使般的女性不过是在引诱或迷惑女性从神话中想像她们自己，这就是女性形象的“虚假性”。

英国诗人柯万特·帕特摩尔的《家庭天使》中的女主角霍诺丽雅就是这样一个既能做到“连睡态都能保持雅观”，又懂得了“愉悦男人便是妇人的欢乐”的天使型处女。

但丁《神曲》中的贝亚德则既是诗人的恋人，又是圣母的化身，是她的微笑和美丽娴静宛如磁石一般，才能把诗人一步步地引向了天堂。

就连大文学家歌德《少年维特的烦恼》中的夏绿蒂也莫不如此。夏绿蒂善良温柔，体贴父亲，照料弟妹，是一个令人既爱又敬的“小母亲”。

这些天使般的女性形象，不过是男性自私理想的曲折表现，把女性拔高为偶像，无一不热衷于表现女性，女性成为男人们所渴望的无言而单纯的对象。

孟子谓万章曰：一乡之善士，斯友一乡之善士；一国之善士，斯友一国之善士；天下之善士，斯友天下之善士；以友天下之善士为未足，又尚论古之人。颂其诗，读其书，不知其人，可乎？是以论其

---

① 弗吉尼亚·伍尔芙：《伍尔芙随笔全集·自己的一间屋》，中国社会科学出版社 2001 年 4 月第 1 版，第 527 ~ 528 页。

世也，是尚友也。[①]

“知人论世”是中国文学研究长期接受的金科玉律，人们总是认为写高尚题材的作家便定会有高尚的人格。事实上，这是将作家与作品的特殊性、生活真实与艺术真实的巨大差异性等同起来。培根、笛福、莫泊桑等作家的做人与做文完全是两回事，他们的作品写得都很高尚，都强调做人的真善美，在他们的作品中，人的德行都得到了充分的肯定。但在实际生活中，他们的做人方式并不很守道德规范，甚至还有些卑劣。比如培根是欠账者，笛福是告密者，莫泊桑则是一个浪荡子。

要知道，在男人的作品里，不管是“女神”、“天使”，还是“女奴”、“荡妇”，完全受男人的支配，“基督是人的头，男人是女人的头……男性支配女性的思想”。

让我们来看一看《圣经》当中基督背后的女性形象。

圣母玛利亚在圣经中的出现是关键的。她正是那个具有上帝的“子宫”的人，是她的存在将天堂与尘世、神与人联结到了一起。同时她又是耶稣最虔诚的信徒之一，始终以一个信仰者、崇拜者、支持者的身份出现，而且本身又成为被崇拜的对象，成为母性、慈爱与宽容的象征。圣经题材的艺术作品，特别是绘画和雕塑作品当中，都把圣母玛利亚描绘为永恒的母亲、圣洁的女性，头上永远是神圣的光辉。然而，圣经当中的圣母形象是有问题的：首先是童贞女的未婚先孕，后来反叛教会。权威的人对此提出疑问并获得结论：圣母乃是妓女的化身（很巧合的是圣母与《四福音书》中抹大拉的玛利亚又是同名）。无论是古典绘画当中格列柯那近乎放荡的圣母形象，还是现代主义绘画当中蒙克那介于邪恶与淫欲当中的圣母，他们都把对于女性的爱与恨、恐惧与厌恶投射到圣母这一极具代表性的女性形象上，是有其根源的。圣母的形象本身为其埋下了伏笔。而与此同时，即使是耶稣本人，对待玛利亚的态度

① 《孟子·万章下》。

也是令人生疑的，耶稣并不承认自己的母亲，他所追寻和向往的，恋慕和崇尚的始终是“我在天上的父”。当玛利亚与耶稣的兄弟想见他时，耶稣说了一段话，这段话在四福音书中都有记载：“谁是我的母亲？谁是我的兄弟？”并一手指着门徒说：“凡遵行我天父旨意之人都是我的母亲、弟兄、姐妹。”耶稣又曾对玛利亚说：“你这个妇人，我与你有什么相干？”玛利亚在这里并没有得到身份上的确认，她只是耶稣得以降生人间的手段与中介罢了，对于世人或许是神，对于基督来说则只是一个“妇人”，与其他受他医治、救恕和感化的妇人并没有什么不同。古典圣经题材艺术当中无可计数的《圣母子像》、《圣母哀悼基督》、《基督下葬》、《将基督从十字架上放下来》等等，这样的绘画与雕塑作品将圣母与基督间的母子关系和情感渲染得温馨动人，但人们忽略了圣母与基督间实质上是一种单向的关系，就世俗的情感上来说。因此，圣母玛利亚实际上是被供上祭坛的第一件活物，是为了“男人”和“主的道”而牺牲的第一“女”人。[①]

2　女人的“十恶不赦”

基督教认为人人有“罪”，但女人的罪则更加“十恶不赦”。肖志慧在《“他者”叙述与自我重筑》一文中指出：

> 表现主义画家把社会带来的孤独、焦虑转化成对女人的敌视和仇恨。蒙克(Edvard Munch)把女人形容为交配后立即吃掉性伙伴的雌螳螂，男人在她们面前不堪一击。《圣母》中

① 引自曾玉兰《关于基督背后的女性》。

的女人就是这种焦虑中的对象。从海浪中冉冉升起的莉力斯柔软如波，似乎正在消魂地呼唤艺术家共赴情海。这个身体充满色情和纵情享乐的痕迹。男人的精力和雄心化做围绕莉力斯的波浪，陷入了身体和痛苦的交替满足中。女性的雌螳螂的角色在《马拉之死》中更加突出，画面上屹立的裸体少女毫无表情，与她身后躺在床上的裸体男尸形成强烈对比。在画家的意识里，男人的死亡不单是谋杀，而是性交后精疲力竭的死亡。蒙克的忧虑转化成恐惧，附着在马拉的尸体上，女人是谋杀者，榨干了男人的精血，时刻威胁男性世界的生存和稳固。她既是可爱的——情欲的对象，又是可憎的——感官享乐后的衰竭和死亡。与他同时代的艺术家都陷入这种复杂的情感中，"……恐惧症就像竖立起来抵御焦虑的前沿碉堡"（弗洛伊德）。弗洛伊德把它追溯到一种模糊但显然是性的渴望。因此，基希纳（Ernst Ludwig Rirchner）那些裹在高级时装里的女人成为男人目光追随的对象。她们矫揉造作，妖媚中带着神经质，男人的欲望包围着她们的身体。这些形象把蒙克的"雌螳螂"形象又推进了一步。

而毕加索（Pablo Piccasso）则更是把女人表现为支离破碎的怪物，肖志慧写道：

《坐着的浴者》似用骨头拼接而成，没有色情论述模式中的放纵与肉欲。她被分割成各种形象，如雕塑般刚硬可怕，红唇变成两只竖立的"爪"，"但这两只爪也是一张嘴；因为这嘴是竖的，不是横的，它移植到头上去"。女人的头颅是一个生殖战争的战场，阴茎变成短小的锥状物，面对即将到来的厮杀，它显得雄心勃勃却又力不从心；"爪"等待着，以抓裂它，撕碎它，又似乎是一场粉身碎骨的厮杀。毕加索把所有的阉割焦虑以及对女人的恐惧，都投注到女人身体上。这头"地

中海的公牛”曾以他旺盛的精子，来证实自己的雄性身份。他的“女人”都是不完整的生物，是怪物而非人，她们是恶毒的象征。这些形象隐约透露出男性的挫败感。

不过男人们在“罄竹难书”女人的罪恶后，还是发现了女人的“另一面”才是男人发泄孤独、恐惧、焦虑的最好的对象。肖志慧接着指出：

> 到超现实主义，女人的形象已经完全变成美丽的牺牲品，色情却无害，沦落为男人的性玩偶。女人缺乏独特的个性，她们仅仅是为了男人的泄欲而存在。超现实主义把男性的优势转化成了一种无所不在的性暴力，女人是被动的，她们的形象模糊到只能是乳房、阴道和大腿的组装（《壮观的妄想》，马格利特）。贝尔莫的洋娃娃把女性喻为可以随意施暴的物，被男性拆散、组装、扭曲成各种痛苦的色情姿势。超现实主义绘画中的一些家具根据女性身体演化而来，它们是男性强奸幻想的产物（《超家具》，库尔特·塞格利曼，1938）。现代主义绘画的女性论述模式，体现了男性权威话语文化里对女人及性的态度，“现代群体文化的悖论在于，一方面他迎合女性身体，沉湎于感官享乐中，而另一方面又将女性冲动进行规范和封存”。女性形象的变化正是现代文化里的矛盾的再现。

再看看中国社会从“女神时代”转变到了“女奴时代”是如何的历史吧。

中国历史上第一个女性形象是创世纪的女神——女娲，她头带冠帽，身着宽袍，下体是蛇形图腾，这与西方的女神形象截然不同，我们很难从外观上看到其明显的性征。她“抟黄土以作人”、“炼五色石以补苍天”，在这里，女性实则充当了创造生命和保护生命的双重责任。正是女娲，这个因笼统的服饰而缺乏性征的女

神形象，因对生命的孕育而体现出应有的勇气、力量和智慧，从而成为第一个完整的、独立的“人”的形象，且这个“人”是一个“女人”。

然而，进入到父系社会后，社会形态发生了根本的变化，除去武则天和慈禧（准确地说，慈禧从未正式作过皇帝）外，从始皇帝嬴政始，至洪宪皇帝袁世凯止中国有至少550余人有幸做过皇帝。可是这550余有幸做过皇帝的人后面却不知道有多少女性枉费了青春，做了白头宫女。她们中幸运的被皇帝看上做了皇帝妻子的却少得可怜。往往后宫三千佳丽，最终却少有幸福之人。

皇帝的妻子可以有很多。从下往上数有宝林、御女、采女等81位御妻。再上就是婕妤、美人、才人27人。再往上还有九嫔，即昭仪、昭容、昭媛、昭义、修容、充媛，再往上就是夫人，包括贵妃、淑妃、德妃、贤妃。最后也就是在代替皇帝掌管后宫的皇后了。在清代变成了皇后、皇贵妃、贵妃、妃、嫔、贵人、带在、答应等八级。可是不管怎么说皇后是所有入宫女子梦寐以求想得到的位置。

皇后作为代替皇帝掌管后宫的人，自然权高位重。往往皇帝是掌管天下，而皇后就是母仪天下了。因为在孔子学说里，皇帝是和父亲以及上天并排的人物，是可以做天下人的父亲的。皇帝既然是天下人的父亲，那皇后自然就是天下人的母亲。

中国历代皇后里最先在历史上留下一笔的是夏朝之前舜的两个妻子娥皇和女英。那时候娥皇和女英的婚姻想来一定是幸福的，夫妻情深之下，在舜死在潇湘之时两人也哭死在洞庭水边，留下了潇湘泪竹的美丽传说。

到了春秋时，诸侯互相牵制。很多皇后都是诸侯互相交换的人质。在历史上留下清晰痕迹的就只有楚国的郑袖，还是在屈原高大的身影下才让人记得有这个人在历史上曾经的存在。可是她在当时楚国的地位实在是举足轻重。没有她的干涉，软弱昏聩的楚怀王说不定就把六国的连横给毁了。

到了秦，皇后的历史记载基本上是空白。直到吕雉的出现，才

真正出现了现实意义上的母仪天下。当时吕雉利用刘邦死后汉王朝无实际意义上统治者的机会杀赵王,灭功臣,扶植汉文帝做了自己的傀儡。一时间吕氏一族满布朝野。直到汉武帝的出现才结束了吕氏的天下,母仪天下在吕雉的手里又变了味道。

汉武帝是个风流种子,历史上很多和皇后有关的典故都出在那个时候,金屋藏娇的陈阿娇,勾戈夫人的凭子而贵。汉代皇后的历史中最让人神往的就是可以做掌上舞的赵飞燕了。虽然最后她死于非命,可她也在中国历史上留下了厚重的一笔。后人更以燕瘦环肥作为不同类型美女的典型代表。

到了汉末时候,又有一个皇后在历史上留下了自己的名字。王莽篡位时,准备从他姨妈王皇后手里接过象征皇帝权威的玉玺。哪知道老妇人气急败坏之下竟然将那玉玺狠狠砸向了侄儿,好在王莽躲开了,但却把那玉玺硬是砸出了个缺口。后来不得已用金子补上,这样一来就多了一条成语:金镶玉嵌。

到了东汉献帝时候,皇帝竟然连自己的皇后也保不住,硬生生地夫妻两地分居。这一下别说是母仪天下了,就连夫妻见面都不能保证。这不知道是皇帝的悲哀还是皇后的悲哀。

三国的皇后们是苍白的。惟一有印象的是刘备的老婆、东吴孙权的妹妹。她的形象还是通过对周瑜"周郎妙计安天下,赔了夫人又折兵"来映衬的。

晋朝时候的皇后让人记忆最深的是惠帝的皇后贾氏。惠帝是个白痴,有人告诉他,各地缺粮,饿死了很多人,他竟然惊异地说,饥民何不食肉粥?夫君是个白痴,做老婆的就为所欲为,母仪天下了。历史上第一个记载给皇帝戴上绿帽子的就是她了。历史上说贾氏经常把美男子夹带入宫,玩腻味了,然后杀之。贾氏还公然参与朝政,最后八王之乱就是因为她杀了不是自己生的太子而引起的。八王之乱后就是五胡乱华,晋朝被迫东迁江左。

在南北朝期间,中国历史上的皇后并不是真正意思上的皇后。那个时候朝代更替频繁,自身尚且难保,母仪天下就更谈不上了。

到了隋朝时，出现了一个独孤氏，又开始了母仪天下。当时隋文帝杨坚惧内之名在朝野间成为了笑话。独孤氏因为娘家是鲜卑的独孤氏，开国有功，杨坚自然有时候要让她三分。这样一来，独孤皇后就明目张胆地干涉朝政，居然还在后来的隋炀帝杨广的假象以及利诱之下，唆使隋文帝废了先太子杨勇，立了杨广为太子，为隋末中国的动乱埋下了祸根。

隋炀帝登基以后，虽然荒诞可笑，可是皇后始终没变过，一直是萧氏皇后。这萧氏皇后为了保全自己生命，不仅支持杨广的无道而且变本加厉，变着法地帮杨广享乐。结果杨广的昏庸致使天下大乱，隋朝也被唐取而代之。

李世民登基后，皇后是长孙皇后。长孙皇后是母仪天下的最好的代名词，她爱护子民，辅助李世民开创了贞观之治，可说是历代皇后里的楷模。

到了贞观后期，长孙皇后归了天，李世民就开始纵情声色。武则天就是那个时候开始登上中国的历史舞台。到了高宗李治的时候，因为难忘以前和武则天的情分，把她从尼姑庵里解放了出来。武则天在皇宫里先是通过杀女骗得高宗废了王皇后，然后算尽机关，最后终于登上了皇后的位置，母仪天下。在高宗归天后，又进一步把握朝政。把李唐的皇子杀的杀，赶的赶。等到时机成熟自己封自己做了皇帝，封国号为周，一时间武姓满朝。不过，武则天亲政爱民，不失为一个好皇帝。她的墓碑是个无字碑，意图是让后人评说过失，且不论功过，这份胸襟已经难得。

唐中宗在武则天以后做了皇帝，却受控于皇后韦氏。这韦氏和唐中宗的故事还要从武则天时候说起。以前两人同甘共苦，中宗感动地对韦氏说以后得了江山，任凭韦氏做主。再后来得了江山后，韦氏为所欲为，更是不把皇帝放在眼中。《唐史》中说：韦氏和武三思以及安平公主在赌钱，而唐中宗却在一边帮她数钱。朝政在韦氏的干涉下江河日下。韦、武二姓把握朝政，最后还是唐玄宗李隆基改变了一切。

李隆基在朝时间是唐皇朝里最长的。他的皇后因为死得早，没有留下名字，在人们的脑海里李隆基的后面就是杨玉环。杨玉环本来是李隆基儿子的老婆，后来她老公把她献给了自己的父亲。有了杨玉环，李隆基就“从此君王不早朝”，对杨玉环恩宠备至，言听计从。杨玉环在这个期间就是实际上的皇后。杨玉环爱吃荔枝，李隆基每天要岭南送荔枝进贡，这样一来就有了“一骑红尘妃子笑，无人知是荔枝来”的佳话。安禄山就是通过杨玉环这棵大树得到了李隆基的信任。杨玉环的哥哥杨国忠也通过妹妹达到了政治的顶峰，当上了李唐的丞相。这时候杨玉环的风头无人能出其右，两个妹妹被封了夫人。正所谓一人得道，鸡犬升天。全家富贵至极，这样一来就为李唐的衰败埋下了伏笔。

安史之乱以后，李唐江河日下，最后以至于天下大乱，还是赵宋收拾了江山。在野史里有狸猫换太子的故事，是和宋皇后有关系的。宋朝历史中的皇后多半位高权重。宋神宗在王安石变法未遂后死去，还是皇后帮他收的残局。在神宗皇后的管理下，天下休养生息，一片太平，这样的江山自然稳定得可以。在边陲上辽邦的虎视眈眈之下，竟然相安无事了几十年。可惜这样的皇后在历史上竟然没有留下名字。惟一的历史记载告诉我们她的娘家是姓王的。

宋过了是元，元朝的皇后更是不得了。把废皇帝当作家常便饭一样。元开国没十年就换了三任皇帝，这大部分更是与皇后离开不了关系。可惜元代的皇后多半名字长得可以，在啰嗦的名字后面也没有鲜明的个性，在历史上留下的名字也不值一提。

明代的皇后从朱元璋的马皇后开始，始终有同样一个特征，那就是特别喜欢辅助皇帝治理国家。马皇后和朱元璋同生共死打下了江山，还励精图治主持后宫，一时间朝廷上下交口称赞她的贤能。遗憾的是马皇后留给我们的印象除了贤明以外还有一脸的麻子和一双大脚丫子。在南京的绣球公园里，现在还可以看见传说是马皇后留下的大脚印。在万历、天启诸朝皇后基本上是要看着



宦官的脸色过日子。到了崇祯时，皇后因为皇帝的吝啬还要勤俭持家，开了历史的先河。

明清交接时候，有不少女人有机会母仪天下。其中最接近权力边缘的竟然是一个叫陈圆圆的妓女。如果她当上了皇后也许是最有才华的一个。她不仅舞跳得好，歌唱得好，而且很有才气，还出过一本书。只不过因为职业特殊性，所以那本书叫《舞余集》。到了末了还有人为她写了首《圆圆曲》，在历史上的皇后里，好像也没几个人有这样的待遇。

清代的皇后被慈禧一个人抢了全部的风头。虽然这个有野心的女人把握了从同治到光绪到溥仪三朝皇帝，更是揭开了中国近代史的序幕，但想必提起慈禧这个名字，众口一词的看法就是"这娘儿们也不是好人"。

洪宪皇帝袁世凯在位时间太短，没机会立后。他身边的女人就白做了母仪天下的美梦。[①]

3　如果没有男人扮女人，那可能倒是女人真正的悲剧

"几家欢乐必有几家惆怅。"

难道女性真是这样的可悲和无助吗？

不是。

和西方所谓对女性实施"暴露性"的人文关怀不同的是，倒是中国戏曲中的男旦承担起了还女性"含而不露"真实面目的历史责任。

梅兰芳在戏曲舞台上塑造了众多的中国古代妇女形象。如：

---

① 张美娟：《母仪天下》，民族出版社 1998 年 12 月第 1 版，第 165～261 页。

反抗外来侵略，具有强烈爱国精神的巾帼英雄穆桂英（《穆桂英挂帅》）、梁红玉（《抗金兵》）；反抗封建礼教的林黛玉（《黛玉葬花》）；随父复仇的渔家姑娘萧桂英（《打渔杀家》）；大胆向昏君奸臣挑战的赵艳容（《宇宙锋》）；勇敢同邪恶势力斗争的白素贞（《金山寺·断桥》）；饱受战乱苦难的韩玉娘（《生死恨》）；深明大义的虞姬（《霸王别姬》）；孤芳自赏、华贵失宠的杨贵妃（《贵妃醉酒》）等等。

梅兰芳更有《木兰从军》、《凤还巢》、《红线盗盒》、《麻姑献寿》、《上元夫人》、《千金一笑》、《抗金兵》、《春灯谜》、《一缕麻》、《邓霞姑》、《孽海波澜》、《宦海潮》等名作；传统戏则有《桑园会》、《战蒲关》、《游龙戏凤》、《回荆州》、《别宫》、《祭江》、《彩楼配》、《三击掌》、《探寒窑》、《武家坡》、《大登殿》、《二进宫》、《三娘教子》、《汾河湾》、《南天门》、《穆柯寨》、《穆天王》、《樊江关》、《虹霓关》、《五花洞》、《武昭关》、《御碑亭》、《芦花河》、《审头刺汤》、《打渔杀家》、《二堂舍子》、《金山寺》、《断桥》、《思凡》、《春香闹学》、《游园惊梦》、《佳期拷红》、《刺虎》、《奇双会》等不同时期，不同身份，不同性格，不同命运的一大批女性形象。

戏曲好像天生就是为男人扮演女人而出现的，其唱腔、表演、程式化的动作再加上头饰和服装等，最大限度地掩去了男人一切外在化的性别特征而又不破坏美的视觉和听觉，只有这样的艺术才能真正表现男人站在女人的角度上对女人命运的深刻理解。

这样的艺术你无处寻找。

这时的女人和男人才完全平等。

“男旦艺术是因为戏园子头开始有了众多的‘女看客’才兴盛起来的”，男人终于也给女人带来了欢乐。这是真正的欢乐，只有这时，女人才彻底摆脱了压在身上“男尊女卑”的梦呓。

这也正是梅兰芳伟大之处，也正是“四大名旦”的伟大之处。

弗洛伊德认为，人的历史就是人被压抑的历史。所谓的文化，其实是对人的社会生存和生物生存的压制。这种压制是为了保证



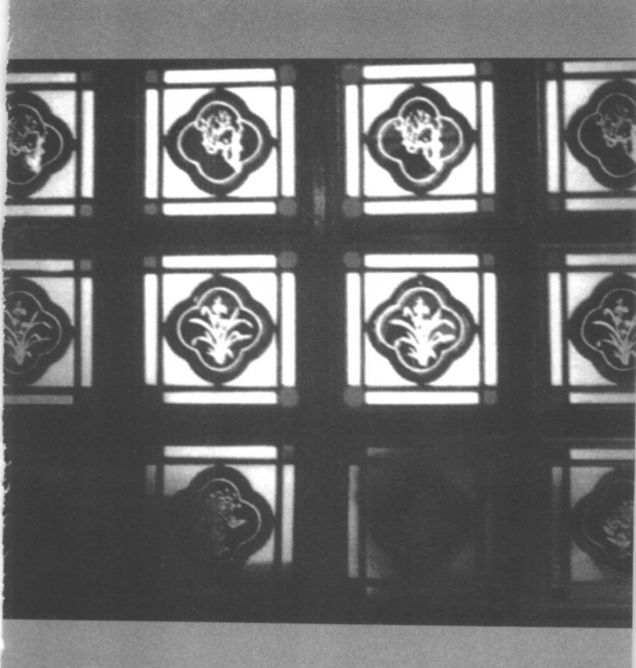
人类全体的进步。人的各种基本的本能,如果有追求其自然目标的自由,就不可能发生任何持久的结合或保存。本能所追求的满足,永远是文化所不能给予的。因此,本能因其破坏性力量而必将受到文明的严酷压制。人类逐渐地认识到,追求直接却不稳定的满足未若追求延迟但是可靠的满足。这样就产生了心理机制由快乐原则到现实原则的转变。

无论是人类的幼年期还是一些个人的幼年期,都曾有过快乐的阶段。这种心理机制的最终不得不转变实是一巨大创伤。因此,当人类需要向沉淀的记忆搜寻从前的快乐光景时,必定会为失去的乐园而神伤。贾宝玉是一个不肯完成心理机制转变的典型。他坚持快乐原则,几乎是出诸本能地拒绝红尘中的浊气。他在宁国府上房内间看到"世事洞明皆学问,人情练达即文章"一联,"纵然室宇精美,铺陈华丽,亦断断不肯在这里了"。他见了女儿便清爽,见了男子便觉浊臭逼人,实因男子多循现实原则生活。

这不仅是艺术上的伟大,更重要的是哲学意义上的伟大,如果没有男人扮女人,那可能倒是女人真正的悲剧。

从这个意义上讲,"男尊女卑"成了"女尊男卑",鲁迅先生的"我们中国的最伟大,最永久的艺术是男人扮演女人"便又成了最好的注解。

这也是贝多芬的《欢乐颂》和梅兰芳的《黛玉葬花》截然不同的地方。



第九章 意境和意淫的产物？信仰“灵”的贾宝玉和信仰“肉”的西门庆

能够这么“不像个男人”的原因只有一个：因为他是个男人。

赵无眠

1 愿男旦“美丽”地“死”去?

一方面我们要承认男旦对戏曲艺术的巨大贡献,至今我们现在仅有的零星几个男人扮女人的演员还没有超越“四大名旦”,而女人演女人的演员和男人演男人的演员更是如此。另一方面对这种男人扮女人的现象,社会上仍存有很大的偏见,认为是旧社会遗留下的糟粕,给许多欣赏这门艺术的人们造成了很大的心理障碍。

陈四益在《男旦》一文中“男旦已渐成陈迹,尽管有人仍对这男扮女的艺术赞美有加,我却欢喜这变异人性的‘艺术’的消亡”的观点,有一定的代表性。

中国是历史悠久,悠久到外国的任什么事物都可以在中国的“古玩堆”里找到相类的东西。

流沙河先生在《Y先生语录》中说:“美学家去泰国旅游归来,向宾客出示与人妖合影。Y先生凑趣说:‘艳福不浅,做了精神嫖客。’美学家听了,点燃打火机。Y先生陪笑,急忙补充说:‘就是你讲的纯美感受嘛。’”

美学家的纯美感受是什么,让美学家去论,但人妖这东西在中国虽未曾有,却也不乏相类者焉。相类者为何?男旦是也。

若论男扮女,汉代已有“弄假妇人”的记载,但真正戏曲中的男旦始于何时,我却未曾细考。元明两代都是有女演员的,女演员的地位与娼妓仿佛。男演员从明初起就规定要戴绿头巾以示辱,他们的妻女大抵也是演员。后世称妻子有外遇者为戴“绿帽子”或“绿头巾”,其源盖出于此。到了大清朝



的顺治年间，皇上禁止男女同台演出，旦角便都由男优担任，而女旦所遭的蹂躏也就同样落到了男旦的头上——他们演出前要在戏院两厢“站台”，为来看戏的大爷们递水、陪坐；演出时要与台下捧场的豪客“眼色相勾”；演出之余还要到阔佬儿处陪酒、卖笑，甚至还要同他们做些不伶不俐的勾当。他们虽是演员，同男妓的身份相去也不远了。泰国的人妖演出后到剧场外站在高台上同看客拍照，那情形同站台相仿。

男旦长期地模仿女人，说话、走路，举手投足，也便形成变态，同人妖相比，只是没有用现代技术作变性手术罢了。上帝（我指的是自然）把人分为男女，人们又何必有意去违拗自然呢？

不准男女同台，据说是为了风化。有了男旦，道学家可以安心了，即便“脂柔粉腻近仙姝”，也只是男人与男人的事情，不涉男女，也就无关风化了。就像那位美学家，他之所以敢于把同人妖的照片示于宾客，就是因为搂着的毕竟是男人呀。要是同女娼一起的照片，必定秘而不宣了。风化的妙处就在于此。

……

男旦已渐成陈迹，尽管有人仍对这男扮女的艺术赞美有加，我却欢喜这变异人性的“艺术”的消亡。

这位作者之所以愿男旦“美丽”地死去，盖源于男旦有碍风化，盖源于男旦有人妖之嫌，盖源于自然规律把人类分为两性，何必有意违背自然，非要男人扮女人。

西方也曾出现女人不得上台演出的历史。例如在伊丽莎白时代的英格兰，女性是不得上台表演的，戏剧中的女性角色基本上是由男演员反串。而伊丽莎白时代的伊丽莎白女皇则被史学家称为最坚强，最有成就的女皇。在西方宗教、祭祀仪式中的男扮女装，通常表示两性互补，他们称为“易装癖”。他们认为“易装癖”可能是“第三种性别”。不是男女的混合，即非男非女。“易装癖”意味

着“性别只是表象或表演”，至少从古希腊祭祀狄奥尼索斯时期的戏剧表演就已经开始了。

西方一些人更认为“易装癖”是对两性区分森严的社会的一种反抗，“好男孩”总是女演员反串，而“老妇女”总是由男的来演，甚至在西方的一些舞台上目前仍然是如此。

日本曾把男演员反串女人称为“恩纳加塔”。18世纪，一位著名的“恩纳加塔”说过：“女人无法表现理想的阴柔美，因为她只能靠自己的身体特征来表现，所以内在的美无法体现。”日本观众喜欢看男演员反串莎士比亚剧，因为这样表演更做作，更像戏剧，更美。

“恩纳加塔”这种现象在日本文化中至今很普遍，并有很高的社会地位，得到普遍的尊重。

反观中国传统文化对待男人扮女人的看法有很大不同。中国的皇上不许男女同台是为了“高台教化”。因为男女同台有伤风化，万恶淫为首，万淫女为最，男女同台必为淫，即便皇上是女的。

于是有了男人扮女人，虽非淫了，但却给后人留下了变态之嫌，更从艺术上为后人留下了男旦的可能。有时事情的发展就是这样的奇怪，在孔孟之道独霸中国社会几千年之后，在女人从理论上和实践上被“宰割”几千年之后，在压制了女人的心理和生理之后，却“无意”创造了另一种更“辉煌”、更“美丽”的“女人”，男人扮女人！从这个意义出发，中国传统文化的反传统倒是大大地进了一步。

2 贾宝玉的“水”与西门庆的“肉”

说到变态，莫过于《红楼梦》中的贾宝玉和《金瓶梅》里的西门庆。因为贾宝玉把女人称作“水”，西门庆则把女人称作“肉”。

在中国的文学长廊中,高举反对“男尊女卑”封建道德观念的是《红楼梦》。贾宝玉说:“女儿是水作的骨肉,男子是泥作的骨肉,我见了女儿,便清爽;见了男子,便觉浊臭逼人!”

《红楼梦》成为了一部“奇书”和“淫书”,奇就奇在贾宝玉生理上是男性,精神上却是女性。淫就淫在贾宝玉身边有一群女人,她们虽然都是“水作的骨肉”,但“水”也有不同,有潺潺而流的“水”,有清澈透明的“水”,有深不可测的“水”,有肆虐成灾的“水”,有久旱逢甘露的“水”,有清泉甘甜的“水”,也有苦涩浑浊的“水”。贾宝玉离不开这些“水”,他被“水”养大,被“水”泡大,是这些各式各样的“水”铸造了贾宝玉的“灵”,没有这个“灵”就没有贾宝玉,于是才有人把这些“水”称之为“祸水”。但正因为这些“祸水”的存在,贾宝玉才能出污泥而不染,一直保持着天真与清气。他这块天外的顽石,获得灵气之后来到人间,很可能再被人间的朽气腐蚀掉,从而变成烂泥或者再次化作冰冷的山头。然而,林黛玉等少女的眼泪柔化了他,拯救了他。她们那些未被世俗尘土污染的、发自天性最深处的泪水,正是苍天的甘霖。这些生命之水,继续养育着顽石的灵气与性情,使从彼岸世界带来的那块宝石依然发出纯正的光芒,而免于被世俗世界的浊泥所同化。

早于《红楼梦》的,并成为曹雪芹创作《红楼梦》蓝本和动力的还有一本书,那就是也被称为奇书之一的《金瓶梅》。书中也是一个男人,也是身边有一群女人。这是一本比《红楼梦》更“奇”更“淫”的书,奇就奇在西门庆无论是生理上还是精神上都是一个地地道道的男人,是一个没有任何遮掩的世俗之男人;而淫就淫在这本书中的女人和《红楼梦》中的女人截然不同,她们不是水,而是“肉”,是敢恨敢爱,充满性情与活力的“肉”。

“水”和“肉”都是男人“生活”中必不可少的,但对男人来说,“肉”更直接,更具刺激,于是《红楼梦》和《金瓶梅》都被说成“淫书”,而最“淫”者又属《金瓶梅》。

那《金瓶梅》到底是不是淫书?

中国人民大学性社会学研究所所长潘绥铭在《关于〈金瓶梅〉的一家之言》中写道：

> 对于《金瓶梅》淫不淫，至今至少有两个关键的问题要问：第一，它到底写了多少性行为呢？第二，这些描写是不是必要的，有没有文学价值？
>
> 对于第一个问题的回答比较简单：《金瓶梅》全书共有100万字之多，其中描写性行为的文字只有3万左右。因为这3%就把全部100万定为"淫书"，恐怕是小学算术没有学好。

说了一堆西门庆和各种女人的"性关系"和"性技巧"后，于是潘绥铭大声疾呼：

> 如果没有这些性描写，我们就很可能忽略了作者的一大功绩：作者在世界文学史上，第一次完整而又深刻地描绘出，男女之间基于性技巧和性生活的高度完美而产生的那样一种激情澎湃的爱情。

潘绥铭又进一步分析了对待《金瓶梅》这样的"淫书"，我们的"性认识"错在哪里：

> 我们现在的人，常常人为地把爱情的定义无限拔高，似乎"坏人"就必定没有爱情，似乎以性生活为主要载体的爱情就必定不是爱情，似乎我们天生就有无限的权力去贬低、干涉甚至镇压那些不符合我们的定义的爱情。这，恐怕就是"知书达理"的人总是把《金瓶梅》定为"淫书"的主要心理依据。（按照福科的说法，这叫做"人人心底的法西斯"。）
>
> 我们还常常会产生另一种错觉：似乎我们只要容忍那些不符合我们的定义的爱情的存在，我们自己的高尚纯洁浪漫

的爱情就必定会遭到威胁与破坏。

《金瓶梅》所描写的，是一种在双方不断的互相争斗之中，在与别的女人不停地竞争之中，一步步发展起来的真正意义上的性之爱。而且，这种以性为主线、以性为载体、情与性交融合一的爱情，恰恰是在文学中空前绝后的。

潘绥铭反问称《金瓶梅》为"淫书"的那些"道学家"们：

在1700年以前的中国文学史上，可曾有过这种本来意义上的真正的"小说"？可曾有人描写过这种真正的性之爱？甚至，可曾有人真的把"市井之徒"当作人来描写，而且居然写出了他们的情感生活？

即使到了现在，即使有的作品被认为是在模仿《金瓶梅》，但是仍然没有什么人能够做到：同时审视两大性别（而不是把女人简单化为性机器）、专心塑造个性人物（而不是添加性佐料），如此深刻、如此精妙地描绘出这种性之爱。

即使进行当时的横向比较，那么，这种性之爱与"牛郎织女"、《西厢记》等作品中的爱情，显然是全然不同的；与古代的"房中术"也大相径庭；与孔孟之道所宣扬的性道德和夫妻规范当然更有天壤之别。如果来点"中西对照"，那么它也大大不同于西方20世纪之前文学中的骑士之爱、宫廷爱情、维多利亚时代的所谓"贞洁爱情"。

为什么会是这样？因为在《金瓶梅》产生的那个时代里，中国出现了世界历史上第一次"性革命"。而且，《金瓶梅》所描绘的这种性之爱居然能够出现、能够广为流传，本身就是"性革命"的表现之一。

潘绥铭最后认定：

因此，无论从文学的典型性来说，还是从它所具有的社会历史意义来说，《金瓶梅》都是中国和世界几千年文学史中独一无二的“黄山”。不管我们能不能认同它所描绘的这种性之爱，我们都无法否认它的巨大价值。因此我要说：《金瓶梅》是天下第一奇书，但绝不是“淫书”。[①]

3 “性道德”的捍卫者和“性意识”的叛逆者

贾宝玉和西门庆，两个“变态”的男人，引来古今中外多少“英雄竞折腰”。

谈到贾宝玉，赵无眠写道：有人认为，《红楼梦》的主人公贾宝玉这一形象，代表了中国男性“阳刚的堕沉”。不知他们是不记得还是忽略了，其实打从娘胎里起，他就没有“阳刚”过。他住着大观园，成天混迹于闺房，吃吃胭脂，耍耍脾气，斗斗心眼，看不出跟那些钗裙粉黛们有什么区别。他的毛病倒并不在于怎么的女里女气，而是“长不大”。换句话说，也就是始终走不出“子宫”，总离不开姐姐妹妹的簇拥、疼爱，离不开众多丫环的陪伴、伺候，离不开母亲和祖母的呵护、娇纵。他能够这么“不像个男人”的原因只有一个：因为他是个男人。[②]

说到西门庆，潘绥铭说道：西门庆对潘金莲的态度，当然不可能脱出当时“男尊女卑”的社会框子。但我们无法否认，西门庆虽然有过众多的性伴侣，虽然似乎根本不讲恩义，但是他一辈子真正

---

① 潘绥铭：《关于〈金瓶梅〉的一家之言》，《街道》1997年第1期44～45页，《街道》杂志社。

② 赵无眠：《女性化的中国》，《书屋》1999年第4期第37页，书屋杂志社。



爱的(在他的水平上),还是只有潘金莲一个人。同样,潘金莲当然不可能是一个具有现代平等思想和爱情意识的新女性。她的“性竞争”还是为了争宠。但是我们也同样无法否认,她对待西门庆的态度,就是她所能达到的最高水平的爱(就那个时代而言)。反过来说,莫非他们两个互不理睬才叫爱情吗?我们总不能说,西门庆跟那些过眼烟云般的女性之间才是真爱吧?也总不能说,潘金莲必须是个冷血动物,才可能产生和实现真爱吧?说到底,如果我们要求西门庆遵守《婚姻法》,要求潘金莲变成刘胡兰,那肯定是我们自己错了,肯定与《金瓶梅》这本书的好坏无关。[1]

自从有了《红楼梦》和《金瓶梅》,就有了“性道德”和“性意识”的捍卫者和叛逆者,二者之争成为了中国文化的一大主题。

诚如鲁迅读《红楼梦》后所言:“单是命意,就因读者的眼光而有种种:经学家看见《易》,道学家看见淫,才子看见缠绵,革命家看见排满,流言家看见宫闱秘事……”而作为文学家和思想家的鲁迅看到的是什么呢,用鲁迅自己的话说,看到的是“死亡”。这里的死亡,无疑是封建文化和由这种文化产生出的封建道德的死亡。

正是有了一个“变态”的贾宝玉和一个“变态”的西门庆,才有了《红楼梦》中的“灵”和《金瓶梅》里的“肉”,才有了中国文学的不朽,才有了鲁迅先生看到的封建文化和封建道德的死亡。

幸亏当时中国“昏庸”的皇上还不知道变态这个词,一旦颁布“杀无赦”的号令,后果就不是禁“淫”禁“诲”的问题了。

反过来想,正如我们很难设想没有《红楼梦》和《金瓶梅》,中国的文学会是什么样子,我们也很难设想如果没有“男旦”,中国的戏曲会是什么样子。

虽然在“男女之事”上我们远不如“宫廷中的房之术”,甚至远

---

① 潘绥铭:《关于〈金瓶梅〉的一家之言》,《街道》1997年第1期第45页,《街道》杂志社。

不如《红楼梦》的贾宝玉和《金瓶梅》的西门庆，但在"男女大防"上我们却比中国的皇上进步多了。可奇怪的是，在男人扮女人方面，我们却远不如祖先"开放"，欣赏还可以，但做却不行，就像读《红楼梦》和《金瓶梅》，欣赏还可以。这无疑就像别人的女人可以当娼妓，甚至我还可以去嫖娼，但我的女人决不可以一样，贾宝玉怎么能和那么多女人有"不正当关系"呢，潘金莲怎么能纵容西门庆和别的女人"胡搞"呢，这些不知是进步还是退步，是可喜还是悲哀，也许我们知道了什么是变性，知道了什么是变态。也许我们会认为放着那么多的女人不用，干吗非要男人扮女人。

法国著名女作家西蒙·波伏娃问萨特：

> 如果像你开始所说的，你更喜欢与女人在一起，而不是与男人在一起，这是否因为由于妇女受到压迫，使她们避免了某些男性的缺点？你常常说，女人没有像男人那样"滑稽"。

萨特回答：

> 那确是真的。受压迫与这有很大关系。我所说的"滑稽"，含义是指，当一个男人认为自己是通常的男性时，他面对外部的环境，使他变得真正的滑稽。
>
> ……

萨特又进一步说明了什么是外部环境：

> 是的。相反作为一个被压迫的个体，妇女在某种程度上比男人更自由。她很少有条条框框来规定她们的行动，她更加无所顾忌。①

---

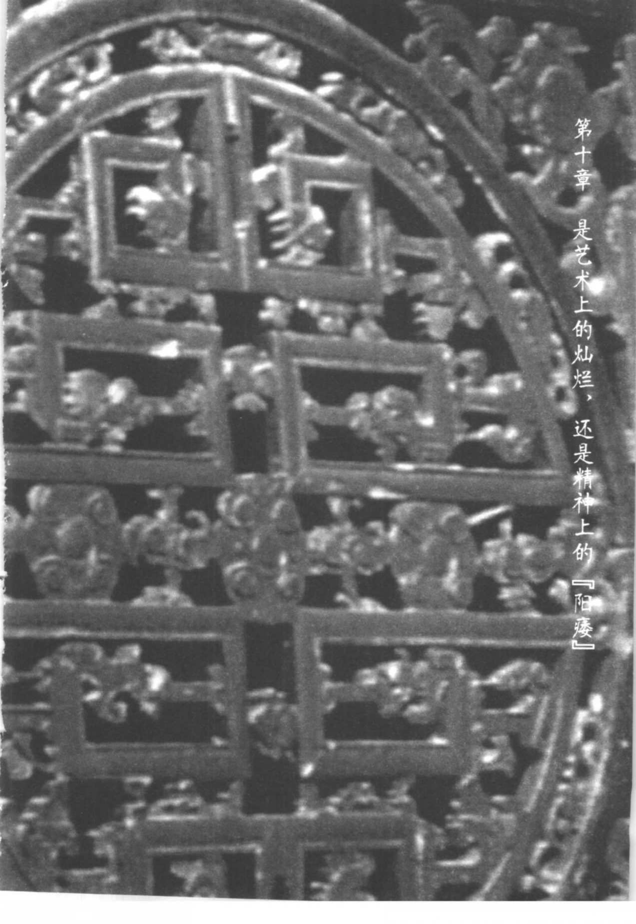
① 《历史深处的对话》，海南出版社 1999 年 8 月第 1 版，第 110～111 页。



在萨特的眼里，男人在女人的眼里总是显得很滑稽，因为男人通常认为自己是一个男性，因为女人通常比男人更自由，因为女人更无所顾忌，尽管女人总是受到压迫。

读读萨特的这些话，再看看《红楼梦》、《金瓶梅》，再重新审视一下这两位几百年前由中国传统文化造就的"经典"男人：一个信仰"灵"的贾宝玉和一个信仰"肉"的西门庆。我们会说什么呢？

"当一个男人认为自己通常是一个男性时"，当一个男人庆幸自己没有生活在那个时代，成为"阉人"和"男旦"时，当女人们因不再受"压迫"而"有所"顾忌时，究竟是今天的我们自由呢，还是过去的他们更自由？



第十章　是艺术上的灿烂、还是精神上的『阳痿』

一切立体图形中最美的是球形，一切平面图形中最美的是圆形。

（古希腊）毕达哥拉斯

1 “样板戏”带来的“性恐惧”

我们无法细数男人们在舞台上究竟扮演过多少女性的角色，只是知道，在中国的文化中，从“美女”到“贞女”，从“巾帼”到“尼姑”，从“夫人”到“奴婢”，从“女神”到“女妖”，等等，几乎所有在中国文化中叫得上名字的女性都被男人们在舞台上一次次认真地扮演过。

不仅如此，因男人扮女人的“四大名旦”也成为京剧艺术的代名词，成为家喻户晓的人物。

可女人就没那么幸运了。历史上的“女小生”究竟有几位能让人叫得出名字，由她们扮演的男人又有几位让观众耳熟能详呢？

“女人扮男人，则远不及男人扮女人的成就辉煌……除少数挂须的老生之外，大多为儒雅白净的相公。他（她）们的一颦一笑、举手投足既男又女雌雄莫辨；而且成天与豪门的小姐、丫环混在一起，英雄气短儿女情长，汗巾子上一把诗一把血一把泪一把鼻涕的，卿卿我我凄凄惨惨切切。偏偏又是这种孱弱的软蛋能够金榜题名，做上大官儿衣锦还乡。久而久之，民间逐渐形成一种概念：他（她）们即为男人出息的典范，——‘大丈夫’当如是耳！”①

这种体现在艺术上的性别转换仅仅是阳为刚和阴为柔的差异和不同，还是文化道德所规定的呢？

按照象征理论，一个象征之所以能够成立，能够为人理解，是

① 赵无眠：《女性化的中国》，《书屋》1999年第4期第36页，书屋杂志社。



因为在象征的对应物之间存在着隐含的意义的联系，它是由社会的行为规则、文化规则来承担的。

终于，在艺术上，女人们找到了在其性别中足以和男人扮女人的男人们抗衡的艺术形象。

> 革命样板戏为我们塑造的一批女性形象，没一个“反面人物”，一律的光彩夺目。吴琼华、柯湘、江水英、方海珍、阿庆嫂、李铁梅、小常宝……个个都不是男人的传统文化所规定的角色……而男人们见了柯湘、李铁梅、阿庆嫂一类的女人，大抵是不会有什么非分之念的。只有喜儿（白毛女）例外。土财主黄世仁对她进行性骚扰，结果被捉起来枪毙掉了。[①]

样板戏中那一个个“没有男人”的女性的“光辉”形象，艺术上确实应该说是成功的，但它却给很多男人带来了无穷的精神上的“性恐惧”。

其实，不光是样板戏如此。

> 在对男性的精神阉割上，中国传统戏曲也并非没有担当过十分吃重的角色，而坐视革命样板戏专美于后。京剧为“北派”戏剧的代表，其最大的特点是男人扮女人；“南派”戏剧的代表越剧则恰恰相反，是女人扮男人。不论哪种扮法，都为削减男人的雄性荷尔蒙作出了重大贡献。[②]

这种“性恐惧”表明，性别行为已经不仅仅是一种单纯的生理行为，它负载着一套极其复杂的精神文化，甚至制度，这个象

---

① 赵无眠：《女性化的中国》，《书屋》1999年第4期第36页，书屋杂志社。

② 同上。

征意义在我们的文化中从来没有被清楚地解释过，它总是以一种晦涩的语言来表达，甚至有意识地歪曲自己，“看我非我，我看我，我也非我”。把本来的意义掩盖在暗示、隐喻等曲折的意义表达中。

“没有男人”的女性给男人们带来了无穷的“性恐惧”。而给“女人做陪衬”的男人这次已经不是“性恐惧”的问题了，简直就是可怕的阳痿。

> 样板戏中的男人形象，不是脂粉味很浓，便是孩子气十足。或者更确切些说，与女性相比，看不出什么“性差”来。明眸皓齿，皮肤白皙光滑，红扑扑的娃娃脸，感情细腻缠绵，泪花闪闪，见了长辈及当官的即作娇憨状、扭捏状、羞涩状、绕膝承欢状……凡此种种，不仅不恶心，反而成了审美男性的标准。[①]

“看我非我，我看我，我还是我吗？”

2 “隔离”女人

为了回击女人，于是男人们迈出了对人类“文明”非常重要的一步，对女人实施坚决的“隔离”。

中国文化把这种“隔离”叫做“男尊女卑”。

那就是将性行为引入男人的密室，并且逐步固定化。将性引入密室的目的是为了避免性欲带来的“交叉感染”和由于公开化

---

① 赵无眠：《女性化的中国》，《书屋》1999 年第 4 期第 36 页，书屋杂志社。



而带来的不节的企图。从此,女人的肉体和表现性行为的女人消失了,虚伪代替了男盗女娼。

> 啊,对不起,我知道,在历史里说“如果”是件无聊透顶的事。曹雪芹的时代已经有它不容“如果”的史实:1724年禁市卖“淫词小说”,禁丧殡时演戏;1728年郎坤因《三国演义》而革职;1738年禁“淫词小说”;1753年禁读《水浒传》和《西厢记》;1764年,禁五城戏园夜唱……曹雪芹只能死在他的凄凉荒村里。[①]

性行为的隔离制度使女人从灿烂的阳光下迅速地消失了,成为了男人们在宫廷里,在黑暗中偷着乐的事情。性快感变成一种隐秘的、晦暗的、不明不白的经验,变成一种和其他经验完全不同的经验。奇怪的事情发生了,人人都明白的事情,都要说要做的事情,但人人却又不明白,不能做,不敢说。

女人们在空间上的分隔使你的、我的有了实际意义,男人们把私有财产的观念纳入到了女人们中间。这就使男人们的性快感变得更加单纯直接。生儿育女成了女人的首要功能,甚至是惟一的功能,性快感的权力变成男人的专利,并迅速与财富和权力结合在了一起。最终导致了与精神、文化、道德结合在了一起。

然而,男人们在“回击”女人的同时,也激起了女人们对男人们的“仇视”,男人们为此付出了沉重的“代价”。

> 女性们在强大的夫权及父权压迫下,几千年来顽强地坚守着她们建造的另一种体系,形成男子社会不可忽视的制衡力量。她们一直没中断过积极的地下活动——在帷

① 龙应台:《小城思索》,引自《天火》(下),岳麓书社2000年2月第1版,第6页。

帐后、在枕头边、在锅台旁，尽一切可能施展和渗透她们治家治国的影响和权力。当制衡的力量足够大的时候，她们就索性发动“政变”，走到前台直接支配甚至取代男子的地位。

历史上，这样的例子多到不胜枚举。佼佼者如吕后、武则天和慈禧，分别出现在中国最强盛的三个王朝（汉、唐、清）的初期、中期和末期，主宰政局都多达数十年……

女性最强大最锐利的武器，既非姿色亦非名位，而是她们的“子宫”。

道理很简单，姿色会衰退，名位则干脆掌握在男人手中。只有“子宫”才永远属于她们自己。无论出于理性抑或本性，她们都应该而且也确实倾尽全能去增强它的张力与韧性，夸大“子宫”的独创神话与孕育意义，无限制地扩展它的空间与时间的包容量，以达到网罗一切的目的。

这是“父系社会”取代更为原始的“母系社会”必须付出的代价，也是失去乐园的女性所作的抵抗和报复。只要男权还存在一天，这种抵抗和报复就不会消亡。

现在我们可以好好地看一看，传统式的中国男人究竟是付出怎样的代价，以至于他们当中的觉醒者都不得不自认“阴盛阳衰”，自认“孬种”和无奈。

他们从一生下来就被规定为传宗接代的工具，而且是处于长辈及朋辈监视督察下的这种工具。性交只是生殖的需要。从传统伦理到中医学说，都把“房中之乐”视为不得已而为之的脏事、丑事，纵欲是最不可饶恕的罪孽，阳痿则是道行最高深的表现。

他们的童年不外乎这两个极端——祖母式的呵护或严父式的管束。倘若二者兼备，效果便更佳。他们得既擅长发嗲、



撒娇甚至撒泼，又善于假扮少年老成、乖巧内秀，目的自然是为了讨“大人”们的一个夸赞。

他们规定了女人的生活圈子，自己又被这种圈子所规定。他们必须习惯和周旋于姑嫂、婆媳、妯娌（以前还有妻妾）之间的矛盾纷争，或多或少学会像女人那样嚼舌头、管闲事、包打听、使心计、挑是非，并把这一套照搬到“父系社会的政治运作”中去。

他们必须尊崇祖制，尊重活着的或是死去的长辈。无论自己年纪多大、地位多高、知识多丰富、成就多辉煌，在长辈面前“永远只是孩子”。他们俯首，他们跪拜，他们匍匐在老人或权贵脚下，模仿蜷缩在子宫里的模样，以示自己的软弱、柔顺。强悍、锋芒毕露为人忌恨；表面的谦和受人推重。

他们虚伪，假惺惺的；他们阴柔，深藏不露（谁露了就不是好汉）；他们“谁人背后不说人，谁人背后无人说”；他们缺乏逻辑训练，而擅长“形象思维”，他们常依赖于直觉；他们猜疑，“防人之心不可无”；他们不敢大胆展现真实个性，宁可大智若愚，大巧若拙，大勇若怯。

他们拉关系，讲义气，“在家靠父母，出门靠朋友”，就是不想靠自己。他们的宗派往往建立在女性化的情感基础上，而不是凭借理性的纽带来维系。他们把好朋友称作“哥们”，——大家亲亲热热，情同手足，以便一道重温共享同一个“子宫”的情谊。

中国王权的悠久、神圣与至高无上，在世界上绝无仅有。但中国的君王，却藏在深“闺”人未识，整日与人数庞大的太监和后宫为伍。举目四望，只有自己一个男人。耳濡目染，尽是莺声燕语和扭捏女态……①

① 赵无眠：《女性化的中国》，《书屋》1999年第4期第37～38页，书屋杂志社。

一般人念叨着的"男尊女卑"的传统观念，只是被人们强调得够多的一个方面。在中国，女性文化自有它不可摇撼的地位，尤其是世俗文化。可以说越世俗，女性的色彩越浓。即以最受国人尊重、影响覆盖面最广的神——观音菩萨而论，就是一位"女同志"。

其实"她"以前在印度本是个男的。侨居中国后，为了增强在民众中的亲和力，以适应普渡众生的需要，毅然做了变性手术。果然深入人心。解救苦难，求生贵子，祈保平安……总之事无巨细都去找她。民间的烧香拜菩萨，显然比"临事抱佛脚"更为盛行。

她的老师释迦牟尼先生，几经反思，才算悟出"青胜于蓝"的道理，只好也向她靠拢。虽久经香火熏烤，却日见细皮嫩肉、眉清目秀、体态丰腴，还翘起了兰花指，终于以一副"男人女相"，进驻中国老百姓的心灵。当然比起他那位彻底女性化的弟子，犹逊一筹。

3 真与非真

造成这样的结果，究竟是谁之罪？

温德尔在其《女性主义神学景观》中阐述说：最初《圣经》中耶稣的形象是一个女性的关怀者，且这种关怀是建立在平等的基础上的。而我们在《新约》当中也能看到耶稣最初以一个尊重甚至偏爱女性的角色出场，他倾听女性的谈话，和她们交谈，替她们治病，这一点特别体现在耶稣对抹大拉的态度上边：他赦免了抹大拉

的罪，抹大拉的兄弟死后又安慰抹大拉姐妹，并使拉撒路死而复生。然而耶稣最终父权制化了，连同《圣经》一道，耶稣的光芒渐渐遮蔽了他身边的女性，平等的关系不存在了，这些女性形象都成为耶稣背后的潜台词。

古典圣经题材艺术当中无可计数的《圣母子像》、《圣母哀悼基督》、《基督下葬》、《将基督从十字架上放下来》……这样的绘画与雕塑作品将圣母与基督间的母子关系和情感渲染得温馨动人，但人们忽略了圣母与基督间实质上是一种单向的关系，就世俗的情感上来说，圣母玛利亚实际上是被供上祭坛的第一件活物，是为了"主的道"而牺牲的第一人。

与圣母同名的另一位女性抹大拉也应成为人们阅读《圣经》时关注的一个点。在卡扎赞斯基《基督的最后诱惑》中，抹大拉与耶稣是情人关系，最后竟与耶稣结婚生子。而实际上，在《圣经》当中抹大拉与耶稣的关系的确也是非常特殊的，耶稣似乎特别眷顾抹大拉。《新约·四福音书》中多次提到抹大拉，仅《约翰福音》中就提到六次，《路加福音》又另外提到一次。抹大拉在《圣经》当中首先是以妓女形象出现的，后来受耶稣赦免便跟从了耶稣，成为耶稣最坚定的信徒之一。她侍奉耶稣，听他传道，更重要的是她目睹基督上十字架，而且成为耶稣复活的见证人。因此在最初的教会和信徒的印象中，抹大拉是作为使徒之一的重要人物，历史上留下的一些痕迹证明了这一点，一幅《抹大拉任命拉撒路为主教》的画就是如此。但好景不长，这一形象很快就为男权中心的书所篡改：抹大拉成为继夏娃以来诱惑、原罪与情欲的集结体，之后在文学与造型艺术当中，抹大拉都是邪恶与堕落的女性象征。①

抹大拉这种身份的转换，内中包含了更深的含义。由妓女到使徒，再由使徒到负罪之人，这中间的落差之大令人费解，是

① 引自曾玉兰《关于基督背后的女性》。

什么造成了这种转变？仍然是在《哥多林前书》中，保罗的信件中说“基督是个人的头，男人是女人的头……”男性支配女性的思想，这正是它所规定与提示的，也是这个问题的答案。抹大拉身份的转变是必然的，因为这条定律发生了效力，“她”必须被置于被支配和被控制之下，从而不能跻身于使徒之列。这是以一种宗教的形式践行了男性支配女性的思想，而与《圣经》中的这种思想同行，甚至在早于它的古希腊时代里，毕达哥拉斯就将善的本原比作男人，而将恶的本原比作女性，男人通过占有女人克服恶的本原；亚里士多德也毫不犹豫地说“女人的本性先天就有缺陷”。中世纪时，圣·托马斯声称“女人是不健全的人，是附属的人……”

这些世间的精英，代表了世俗与教会权威的人都是男性，又都不约而同地将女性置于一个劣势的位置，即使宣称“上帝死了”的尼采也还是津津乐道于是“男人创造了女人”。因而不管是玛利亚还是抹大拉的玛利亚都成为男人的牺牲品。

到底是男人扮女人更像“女人”，还是女人扮男人更像“男人”？

是男人拥有更多的性别自由，还是女人拥有更多的性别不自由？

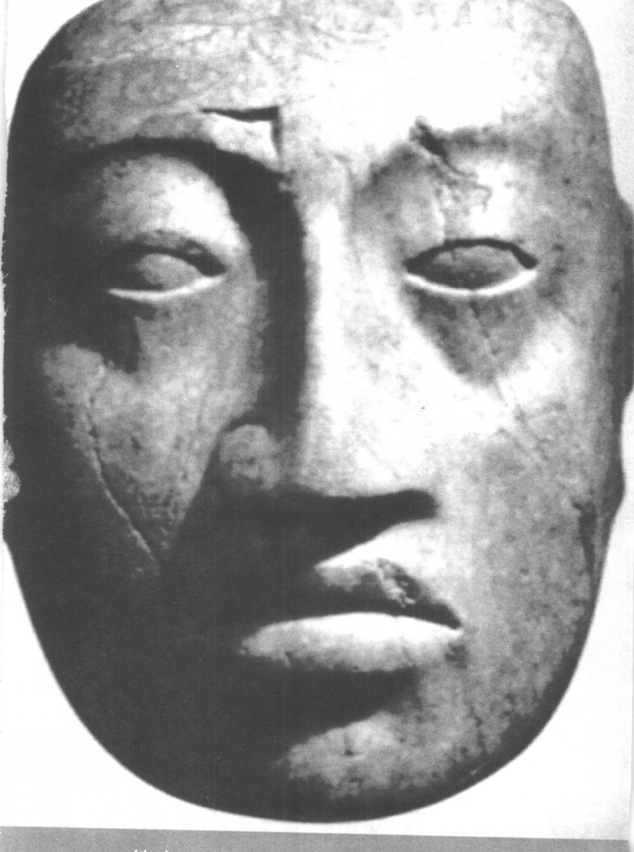
看我非我，
我看我，
我也非我；
装谁像谁，
谁装谁，
谁就像谁。

这是梅兰芳的姨夫，也是他的琴师徐兰源告诉梅兰芳的一副对联，据说梅兰芳很喜欢它，久久不忘，说它“里面只用了八个单

字，就能把表演的技术，描写出许多层次来”。

现在我们要说的这幅深受梅兰芳喜欢的对联，已经不是艺术上是否辉煌的标准了，而是人性精神的写照，是艺术对人性权利的无言的贡献，是对哲学的贡献。

一切球形存在于立体图形中，因此才真。一切球形存在于平面图形中，因而才非真。



第十一章 “东方不败”的碎片

……所以我们每个人只有人的一半，一种合起来才见整体的符。每一半像一条鱼剖开的半边，两边还留下可以吻合的缝口。每个人都常在希求自己的另一半，那块可以和他吻合的符。

（古希腊）柏拉图

1 “英雄”与“奴才”的对话

有“英雄”必然有“奴才”,而“奴才”的存在才能衬托“英雄”的伟大,关于英雄和奴才的话题,确实是一个很沉重的话题,仅从传统文化的角度看,既有“强汉盛唐”之说,又有“臭汉脏唐”之讲,是一个很矛盾的问题。

我们常常说要发扬中华的文化、文明和传统,却很少考虑我们的文明、文化和传统是什么?我们的文化、文明都值得继承和发扬吗?我们最清楚我们的文化和文明状况,我们从来不曾为自己是中国人而懊悔,但我们却常常为中华的文化、文明而叹息。我们的文化和文明中都有些什么呢?充满了奴性?充满了内讧?对内残酷无情?对外奴颜婢膝?而我们却常常把这一切归于愚昧,常常把这一切归咎于中国封建社会太长。但为什么在蒙昧初开的时候我们尚且有伯夷叔齐不食周粟,在汉朝时我们尚且有那么多的“强项令”,在唐朝我们有不朽的“诗三百”,而“文明”越发展中国人的脊梁却越软,直至有了若干丧权辱国的条约!

中国封建社会一直弥漫着一种理所当然的奴才文化,在“想做奴隶而不得的时代”里,他们日思夜想的是如何做好一个奴才分内的事,愚忠便是明证。之所以是“愚忠”,是因为他们很少想到要做主子,这种对人本身的漠视,导致其在社会中主体地位的丧失。换句话说,芸芸众生只是作为对象而存在,而且没有人为此感到奇怪。正当西方人忙碌于苦思如何从这里到那里的时候,我们的前辈却在问:你到那里去干什么?

而在中世纪的西方,人文主义几乎逐步占据了主流思潮,他们



如梦初醒地思考他们是谁，并且终于找到了答案。

自由、平等、民主成为人不可剥夺的天赋人权。

这些资产阶级启蒙思想家们正致力于思考这些人权的实现形式。而在这时，整个中国的臣民们仍然在大呼吾皇万岁，他们把脑袋双手托给比他们高贵的人掌管。有人说，在中国搞法治我们缺少人文思想，西方的法治很大程度上得益于文艺复兴在文化上的先导。他们可以如数家珍般叫出卢梭、孟德斯鸠、洛克这些举世闻名的政治哲学家，但在中国，能够说的出来的也只有孔老夫子吧。中国人过多地拖累于忠孝之类的义务，作为人的基本权利并未得到重视，这大概是我们缺乏人文思想的关键所在吧？

英雄的形象最早诞生于神话。

世界各个国家都经历了一段神崇拜的历史时期。不管是中国的《山海经》、《尚书》，还是西方的《圣经》等古籍著作都认为世界是上帝创造的。神在人类文明历史的早期有过重要的作用。神崇拜看起来很愚昧，但出现了中国历史上被认为是最好的统治时期，即尧舜禹时期。关于这个时期，春秋战国的诸子百家们无不敬仰赞叹。

自夏商周以后，英雄的形象发生了深刻的变化。

中国社会开始出现历史性的转折，神崇拜让位于人崇拜，神权让位于人权，法治让位于人治。

君权出现了。

由此形成了一个以君王为头领的等级社会。社会上人们的关系发生了变化，所有的臣民都成了帝王的附属品，都成了封建皇帝的子民。中国出现了以帝王为核心，以君、臣、父、子排列的社会。这种排列在尧舜禹时代与人的天赋差异有关，人生来是有差异的，有的体格壮、头脑聪明，有的体质弱、头脑愚笨，有的品德好、性格脾气也好，有的品德差、脾气也坏。人们生活在一起，由于这些原因的影响就必然形成待遇差异。这些差异就是

当时等级社会出现的根源。后来，社会等级的排列完全被血缘关系替代了。周朝的分封是按皇帝的血缘关系分封的，从此以后任何一个封建朝代的分封都是以帝王家族血缘关系来分封天下的。天下实质上是掌握在皇帝一个家族手中。一个家族便霸占了整个社会，这便是封建社会的实质。

神权加君权，于是拯救世人的皇帝成为了“奴才”心目中“真正”的“英雄”，这比神话中的英雄更现实。

在无数夸赞“英雄”的“赞歌”里，最早、最系统、影响也最大的“奴才”莫过于孔子。

对神中的英雄，孔子赞道：“大哉尧之为君！巍巍乎！唯天唯大，唯尧则之！荡荡乎民无能名焉。巍巍乎，其有成功也。焕乎其有文章。”[1]

对现实中的“英雄”，孔子更是顶礼膜拜：“入公门，鞠躬如也，如不容。立不中门，行不履阈。过位，色勃如也，足躩如也，其言似不足者。摄齐升堂，鞠躬如也，屏气似不息者。出，降一等，逞颜色，怡怡如也。没阶，趋进，翼如也。复其位。踧踖如也。”[2]

孔子生怕奴性不够，甚至还给“英雄”们出主意，“民可使由之，不可使知之”，“唯上智与下愚不移”。

在中国，文有孔子，武有关公。一文一武，两圣相映，构成了中华民族传统文化的主体。所不同的，孔子的形象只有一个，而呈现在我们面前的关羽形象不只一个，而是三个，准确说是三个的合一，也就是三位一体的文化偶像。关羽作为历史英雄人物，他是三国时蜀汉的五虎上将之首，南征北战，忠义仁智，威震华夏；作为文学艺术典型，他更是集中国传统美德之大成，成为无瑕疵的完美超人；甚至作为一位被世俗尊奉的神，他被迷信为降妖护国、平寇破贼、除瘟禳灾、助人发财等等的全能华夏之神。把这三者归纳起

① 《论语·泰伯》。
② 《论语·乡党篇》。

来，关羽实际上体现了一种中国传统的道德精神。以至在戏曲演出“关公戏”时，不同剧种还有许多不同的清规和讲究。比如蒲州梆子演“关公戏”，每届开场关羽登台亮相时，戏班的拉场要在台口燃一张黄裱纸，表示祈愿、吉利，希望演出顺利和成功。而关羽登场演出时，演员总要闭着眼睛，据说关公只要一睁眼就要杀人。这种讲究和规矩，剧团、演员都自觉地、虔诚地恪守沿袭，不敢破规。在其他一些剧种，也有一些讲究，像扮演关羽的演员要沐浴、焚香、放爆竹等等，但总归是恭敬而神圣。在中国，供奉文圣孔子的文宣王庙有很多，过去在各个城邑都有这类建筑。而武圣关公庙数量之多，远远超过了文圣孔庙。清代一朝，仅北京一地，关庙就有116座。而且，有些关庙的建筑规模也远远超过了孔子的文庙。有人说，关公是一种文化；也有人说，关公是一种精神。

其实，这位头戴王冠，身穿龙袍，被历代帝王奉为“义炳乾坤”、“万世人极”的关圣帝君，最早也是一个普通凡人。

关羽，字云长，本字长生，生活于东汉三国时代，祖籍河东解县宝池里下冯村，也就是今天山西省运城市常平乡。据民间传说，关羽最早并不姓关，也是因他杀了人才更名改姓。那年关羽刚19岁，他从下冯村来到解州城，想求见郡守，陈述自己的报国之志。可是，郡守因他是无名之辈，拒不接见。当晚，他住在县城旅馆里，听到隔壁有人哭，一问才知这个哭的人叫韩守义，他的女儿被城里恶霸吕熊强占蹂躏。吕熊是个员外，勾结官宦，欺男霸女。当时，解州城由于靠近盐池，地下水是咸的，不能食用，只有几口甜水井散落在城里各处。吕熊叫手下人将城里的甜水井都填了，只剩下他家院里的一口甜水井。还规定了一条，凡是挑水的，只准年轻貌美的女人来，否则不许进。韩守义的女儿让吕熊霸占后，气得老人叫天不应，呼地不灵，只好独自悲泣。关羽听罢，怒火中烧，提着宝剑闯进吕家，杀了吕熊和他一家，解救了姓韩的姑娘和其他良家妇女。之后，他连夜逃往他乡。途中路过潼关时遭到守关军官盘问，情急之中他手指关口说自己姓“关”，以后就再未改变。

而关羽英雄生命的结局又是极具悲剧性的，麦城败亡，使他“志扶汉祚”的一腔宏愿付诸东流。

但关羽这位出身微贱的一代名将又是幸运的。在他去世之后，被活人一代又一代地推到了空前崇高的地位，成为千百年来世人尊崇的偶像。关羽生前的职位仅是个“汉寿亭侯”将军，实际上也仅仅是一个“乡镇级”待遇的赐封，但他死后却名声鹊起，封号不断升级，奇迹般地跨越了时代，跨越了历史，最终达到了“死后称帝”的登峰造极的地步。

宋代，默默无闻了 800 年的关羽，被宋徽宗连升三级：先封“忠惠公”，再封“崇宁真君”，又封“昭烈武安王”和“义勇武安王”。

元代文宗，封关羽为“显灵义勇武安英济王”。

到明代神宗，封关羽为“三界伏魔大帝神威远镇天尊关圣帝君”。这位死了一千多年的三国名将的封谥，终于由侯、公、真君、王，至此登基为“帝”了。

历代王朝对关羽的加封在清代达到极盛，清德宗光绪皇帝对关羽的封号最长：“忠义神武灵佑仁勇显威护国保民精诚绥靖翊赞宣德关圣大帝”，一共 26 个字，采用了众多美好的文词，超过了前代任何王朝。

这些是关羽生前决然不会想到，他身后会得到这样多的荣耀，历代皇帝会给他这样美好、这样崇高的封谥；他更不会想到，他不仅走上了神坛，而且集神、道、佛的尊位于一身。

元末明初罗贯中的不朽名著《三国演义》问世后，关羽更成为妇孺皆知的英雄和神奇的人物。虽然史传上没有记载，但在这些文艺性的描述中，关羽是那样生动感人，栩栩如生。桃园三结义、温酒斩华雄、劈颜良诛文丑、过五关斩六将、千里走单骑、单刀赴会、三江口保驾、义释黄忠、败走麦城等等故事，更被编成话本、戏曲直到现代的电影、电视剧、连环画等，关公的形象、故事和精神以各种不同的文艺形式广为传播而深入人心。



在中国戏剧发展的历史过程中，曾经出现过多次“三国戏”热，许多著名的剧种都有相当数量的“三国戏”和“关公戏”。以京剧为例，148 出“三国戏”，单独写关公的戏就有 20 出。再以关羽家乡蒲州梆子为例，“三国戏”有记载的 88 出，其中“关公戏”就有 18 出。

在舞台上，关公的形象是完美的英雄，面如重枣，长髯飘拂，威武气概。即使是在《走麦城》里，他也照样英雄本色有增无减，诚可谓是“生当作人杰，死亦为鬼雄”。关汉卿在《关大王单刀会》杂剧中，通过乔阁老这个人物对关公的堂堂英武气概进行了神韵毕现的描绘：“上阵处三绺美须飘，将九尺虎躯摇。五百个保关西，簇捧定个活神道。敌军见了，唬得七魄散五魂消。你每多披取几副甲，每多穿取几层袍，恁的呵敢荡翻那千里马，迎住那三停刀！”

就这样，千百年来，经过历代的封谥和戏曲、文学的演义描述，一个“对国以忠、待人以仁、处事以智、交友以义、作战以勇”，代表着中华民族传统美德的完美的关公形象出现在世人面前。他由“万世人杰”上升到“神中之神”，成为战神，财神，文神，农神，是全方位的万能之神，成为历代同奉、中外共仰的英雄人物。

这就是中国传统文化中被神化的英雄。

于是我们看到了在中国传统文化中，“英雄文化”和“奴才文化”的交替作用：互为依存，互为补充，缺一不可。

同时，中国传统文化中的“英雄文化”和“奴才文化”又具有极其鲜明的两面性，“英雄性中的奴才性”和“奴才性中的英雄性”。二者是那样的浑为一体，密不可分。

在中国历代无数次大大小小的起义和政权更迭中，始终找不到一个“典型”的、“浑然一体”的、“密不可分”的“英雄”加“奴才”的人。

于是翻遍了中国历史，终于发现了一个人物。

复仇、宫廷、阴谋、权术、残忍、血腥和杀戮，父与子、君和臣，这里都有了。于是，结果，一个朝代取代另一朝代。

公元前229年，秦灭赵。

然而，中国第一位皇帝——始皇嬴政，做梦也没想到，他灭掉了赵国，却培养了赵国的一个仇人。而正是这个仇人和奴才，为了复仇，忍辱负重，自宫成了一名阉人，侍奉在嬴政身边。他既没有像荆轲那样鲁莽，也没有像张良那样急不可耐。他复仇的对象不是嬴政一人，而是整个秦国。

在经历了20年的耻辱和忍耐后，机会来了，嬴政第5次出巡，最终病死在沙丘。终于，他按照精心设计好的计划，一步一步地把秦国最终推向了灭亡。

远在公元前299年，赵国君主赵武灵王突然宣布传位于幼子赵何，进而引发了历史上著名的“沙丘宫变”，不可一世叱咤风云的赵武灵王被活活饿死。

事隔90年后，这位赵姓贵族的后代，借始皇嬴政病死在沙丘之机，怀着国仇，家仇，复仇之心，以他的智慧、勇气和果敢，发动了“沙丘惊变”。通过秘不发丧等手段，达到了废嬴政长子扶苏，立嬴政少子胡亥为秦二世的目的，并由此开始了他一系列惊人的灭秦复仇计划。

同是“沙丘”，一个在赵国，以赵国沙丘宫殿为名。一个在秦国，以地名为称。虽时代不同、国家不同、地点不同、人物不同，但都是以设立君王为目的的宫廷斗争，只不过手段不同，实行的人不同。

历史又一次惊人的巧合。

在复仇的决心、复仇的目的、复仇的计划、复仇的手段、复仇的对象、复仇的结果以及为复仇而忍受种种屈辱和苦难方面，无论是历经千辛万苦的“英雄”始皇嬴政，还是司马迁笔下“英雄”刘邦、项羽、张良、陈胜、吴广、荆轲等，都无法与这位“奴才”相比。

秦帝国绵延雄伟的万里长城虽然阻挡了匈奴外寇大规模的侵略，但却没能阻止帝国内部隐蛰着的强烈复仇火焰。泱泱不可一世的大秦帝国，最终就像这散沙堆成的沙丘一样，短短15年的时



间，就在这个“奴才”面前，轰然坍塌了。

这个奴才，就是中国历史上著名的阉人赵高。

赵高，赵国人，秦始皇时期任中车府令，秦二世胡亥时期任郎中令，著名的“指鹿为马”就源于赵高。秦赵长平一战，秦将白起坑杀45万降卒。赵高的父亲兄弟皆战死沙场，母亲被卖到秦国做奴婢后受尽屈辱而死，他则当做俘虏被送入秦宫做最低级的苦役。在秦国，他受尽了各种欺凌，遭受了很多非人的磨难。从这时起他的心里，就已经暗暗植下了灭秦大志。但要灭强秦，谈何容易。六国合纵也不过大败而回，何况他只是个秦国杂役，手边既无一兵一卒，也无任何关系可依仗。如果是一般人，也就放弃了这个念头。但赵高坚信，千里之行，始于足下。他发誓，有生之年，必灭秦朝。这时，他只有15岁。赵高很早就懂得怎样利用自己的聪明机灵去察言观色，他开始了解秦国历史，并读了很多关于秦王朝的书籍。尤其对于秦国的法律，几乎能背得滚瓜烂熟。当然，这一切都是为他将来的复仇做打算。他19岁时，娶了一个同是来自赵国的女子，两人婚后恩爱非常，并于次年生下一女。生活的快乐并不能减少赵高对秦朝的仇恨。报仇就是他的生命，他的一切。他时时刻刻执著地等待复仇的机会。秦王嬴政开始注意到这个崭露头角的年轻人。秦王此时尚未统一六国，对人才的聘用比较开明，于是便有用他之意。但听说他是来自长平战役的赵国俘虏，很有些放心不下，就放出风声，除非赵高肯做宦官终身事秦，否则永不录用。在当时，只要做了宦官，那就表示和以前的关系全部断绝，等于重新做人。这下，摆在赵高面前只有两条路，一是如要进入秦宫最高机构，必先引刀自宫；二是和妻子儿女一起生活。赵高选择了前者。进入秦宫后，他很快得到嬴政的赏识，成为中车府令，专门负责嬴政的出行、车马、符玺等事务，成了嬴政身边的近侍。他书写的《爰历篇》也成了秦统一文字的标准（张艺谋执导的电影《英雄》有这方面的影子）。嬴政还看重赵高的才华，让他当上了嬴政少子胡亥的老师。始皇三十七年，嬴政出巡病死在沙丘。赵高认为

时机已到，开始实行复仇计划。先是除掉长子扶苏，立胡亥。赵高成为郎中令后，接着又除掉了蒙恬、蒙毅，剪灭了秦国宗室，后诛杀丞相李斯，最后迫使二世胡亥自尽。胡亥死后，赵高立扶苏之子子婴为王。公元207年，子婴为报杀父之仇，将赵高杀死。

从1949年建国后期至今的四大史学体系（以中国通史为例），即20世纪五六十年代的范文澜体系、翦伯赞体系、郭沫若体系直到现在的白寿彝体系，均以唯物论史观描述了秦朝灭亡的两大原因：秦嬴政和秦二世胡亥（秦三世子婴即位只46天，不计在内）的严酷刑罚、荒淫无度、狂征暴敛、无穷无尽的徭役是其一。秦末以陈胜、吴广为代表的广大农民无法忍受深重的压迫，从而揭竿而起是其二。这两条是造成秦朝灭亡的根本原因。而这四大体系的论据竟惊人的一致，皆出自"上究天人之际，下通古今之变，成一家之言"的太史公司马迁的《史记》。

这里有几个问题：

一、司马迁仅是一家之言，且汉代以后的史学专著也绝大多数以《史记》中的这些论述为蓝本。显然，重复地引用，甚至以此为结论，对严谨的史学研究来说有失偏颇。

二、司马迁为官修史，尽管受过宫刑，但也不能免去封建士大夫的俗气，有其一定的局限性。且个人主观的一些观点更不能说是辩证唯物主义史学观。这点从他的"上究天人之际，下通古今之变，成一家之言"的史学研究之大忌就可以清楚地看出。更不用说，他的《史记》还带有一定的文学色彩。比如，在描述秦始皇如何荒淫无度、狂征暴敛、修建奢华的骊山墓方面，现实和记载就有很大的出人。通过目前最新的考古证明，秦始皇的陵墓并不像史书所说的那样规模宏伟庞大，实际尺寸远小于史书记载。秦始皇到底是何许人也，秦国当时到底何许情况，也许只有等到秦陵被挖掘之日才能真相大白。

三、秦统一中国时，外有匈奴的虎视眈眈，内有所灭六国贵族的强烈不满和激烈的反抗（事实证明，最后反秦拥汉的绝大多数



是六国贵族的后裔们。杀秦三世子婴，毁阿房宫的楚国贵族后代项羽、项梁即是，当时楚地就有“楚虽三户，灭秦必楚”的民谣。也从反面证明了秦始皇担心六国贵族的复辟，实施酷刑不是没有一定道理的），又无任何前人统一治国经验可寻，更受到当时精神和物质条件所限，在内忧外患的情况下，如不采取强硬措施，中国的统一也许坚持不了多久。或有可能被匈奴吞并，或回到战国封建诸侯割据的时代。

四、说秦末陈胜、吴广的农民起义是推翻秦朝的主要原因之一论据不足。这是只看结果，不看过程。且不说最终进入咸阳城，推翻秦朝的不是陈胜、吴广，也不说刘邦、项羽是不是农民（刘邦当时是秦国小官吏，项羽是楚国贵族的后代），更不说他们之间的内讧，单就当时秦国灭六国统一中国时的军事力量，陈胜、吴广、刘邦、项羽等这些当时的“乌合之众”都加起来，想同秦国这些具有丰富作战经验的百万大军，和蒙恬、蒙毅等这样几代出身军人世家，身经百战的大将军们抗衡，可以说是以卵击石。显然，要不是秦内部有变，要不是赵高有意所为，当时那些挟灭六国之威，有百万之众的秦军，灭个小小的陈胜、吴广和刘邦、项羽，可以说是易如反掌。从出土的威严的秦兵马俑就可以得到反证。

五、在史学上，不能采取视而不见的“鸵鸟政策”。不能一方面说万里长城、秦兵马俑（阿房宫被毁）是举世无双的中华文化灿烂文明，一方面又说秦朝如何严酷刑罚、荒淫无度、狂征暴敛等。显然，当时强大的秦朝为何只存在短短的 15 年，究其真正的主要原因只能是当时秦国内部政权更迭所致，而实施这个更迭的真正主人就是赵高。

六、在几乎所有的史书上，关于阉人赵高的描述的源头都是出自司马迁的《史记》，于是赵高被后人划入了宦官篡权的行列。这是古人的评论，按今人的理解，朝代的更迭，既有主观原因，又有客观原因，既有外部原因，又有内部原因，而这种更迭从历史的必然讲，是推动历史前进的动力。在某种意义上讲，古人的所

谓"篡权"有时很难有所谓的正义和非正义之分。如秦不灭，那又会怎样呢？

七、对"奴才"赵高的评价，不能不说这可能与司马迁本人遭受宫刑，为极力摆脱这种恶名而有意为之有关（其实这点在司马迁的《报任安书》里可以强烈感受到）。只是奇怪，这么伟大的司马迁为什么偏偏不写赵高为何自宫，又为何杀扶苏、扶胡亥，为何杀蒙恬、斩李斯，最后又为何逼胡亥自尽。这是多么值得大书特书，供后人警醒的呀，难道是太史公疏忽了吗？

八、在《史记》里，太史公一方面把推翻秦朝的责任推给了在他看来根本就是草民流寇的陈胜、吴广（压根儿就没有把这两人当成英雄），不过，陈胜在《史记》里的篇幅和分量远不如项羽等人，甚至不如刺客荆轲，只能说是一种粉饰。另一方面有意淡化赵高自宫复仇和秦朝灭亡的真正原因。在《史记·秦始皇本纪》中，为了证明秦国不是因宫廷政变而亡的原因，太史公还特意加上了西汉贾谊写的《过秦论》，这在《史记》中很不常见。这是为什么？可以尝试用现代的语言去诠释太史公当时复杂的心理和用意：太史公因替李陵说情时犯忌，遭宫刑，表面上，说自己如何如何不幸，甚至大骂朝廷，但在写《史记》的时候，太史公还是在极力地向朝廷表示：朝廷呀，你看，我虽被处以宫刑，但绝无复仇之心，我是为汉代朝廷前途考虑，吸取秦国灭亡的教训。推翻朝廷的事都是那些农民干的，所以我写了陈胜、吴广，有贾谊《过秦论》为证，我还是效忠朝廷的。果然，太史公官复原职，又做起了中书令。有一点是非常清楚的，太史公本身就是官宦贵族的后代，他的官职也是世袭的。更需要指出的，太史公的《史记》有些也并非事实，这点在他自己的《报任安书》中就有最好的注解。

以下是用文学的手法，穿越时空，"克隆"一个"英雄"和一个"奴才"之间"人性的对话"。

［秦始皇坐在椅子上。

秦始皇:(威严地)赵高,中车府令赵高。

[另一支追光渐起。赵高站着面对秦始皇。

赵　高:(不卑不亢地)赵高在,请皇上吩咐。

秦始皇:什么时辰了。

赵　高:禀告皇上,子时已过。

秦始皇:(又问)现在是哪一年呀。

赵　高:皇上忘了,今年是始皇三十八年。

秦始皇:(身体朝赵高方向前倾)什么,你说什么。(慢慢回到原位,若有所思地)这么说我已经……

赵　高:(肯定地)是的,皇上。您已经死了4个月了。

秦始皇:(突然一拍椅子扶手站起)大胆,赵高。朕乃大秦帝国开国皇帝,一统天下的始皇嬴政,四海俯仰,万民称颂,你竟敢说朕……来人,给朕拿下。(兵卒上)

赵　高:(很平静地)皇上,您确实已经死了,您是在第五次出巡,在您50岁时,在沙丘得暴病身亡。您已经不是秦国的皇帝了。

秦始皇:(以皇帝的威严和口吻指赵高说)赵高,你太放肆了,你,一个赵国的俘虏,秦国的太监,若不是朕在赵国出生,若不是朕的父亲曾在赵国生活多年,若不是朕的母亲是赵国人,若不是朕看你精通秦国的律法,又书法不错,很有才华,朕早就把你杀了,灭你三族。是朕让你进了宫,又提拔你当上了秦国的中车府令,掌管朕的玉玺。还让你撰写《爰历篇》,作为统一文字的标准。如今,你非但不念朕的恩德,反而诅咒朕,来人,推出去斩了。(突然挥手)且慢。刚才你说什么,说朕在沙丘…… 朕好像记得,你们赵国君主赵武灵王突然宣布传位于幼子赵何,结果,就是因为继承人的问题,不可一世,叱咤风云的赵武灵王竟被他的儿子给活活饿死了,那次叫什么来着……

赵　高:(平静地)是的,皇上,您说的就是赵国历史上著名的“沙丘宫变”。

秦始皇:哦,沙丘,那我也是在沙丘……

赵　高:是的,皇上,您确实也是在沙丘死的,但不是饿死的,是病死的。同是“沙丘”,一个在赵国,以赵国沙丘宫殿为名;一个在秦国,是以地名为称。虽时代不同,国家不同,地点不同,人物不同,但都是有关继承人的问题,只不过手段不同,实行的人不同。

秦始皇:哦,历史竟能如此地巧合。

赵　高:是的,皇上。(双关)这沙丘是终归要坍塌的。

秦始皇:(怒)胡说,朕要杀了你。

赵　高:您是一统天下的始皇帝,您可以用您至高无上的权力杀了我。但,您已经死了,死在了沙丘,死在了您巡视的路上。您也用不着灭我三族,我的父亲和兄弟早在秦赵长平之战已经被秦军所杀,我的母亲也被秦军羞辱后杀害。赵国45万降卒也皆被秦军坑杀。皇上难道都忘了吗?

秦始皇:(生气地)赵高,朕问你,现在谁是秦国的皇帝?

赵　高:禀告皇上,是您的少子胡亥。根据您的遗诏,您的少子胡亥已经在您死后在咸阳登基称帝了。

秦始皇:(又突然站起)什么?怎么是朕的少子胡亥!朕的长子扶苏哪去了,朕的大将军蒙恬、蒙毅又在哪里?

赵　高:皇上,您有所不知,您的长子扶苏已经按照您的遗诏自尽了。真是贤德的孝子。大将军蒙恬、蒙毅兄弟俩因督造长城不力,也遵照您的遗诏自裁了。

秦始皇:什么,你说什么?怎么敢!那是假的遗诏,快拿朕的遗诏来。

赵　高:皇上,您怎么又忘了,是您在沙丘病危期间,把我叫到榻前,亲自口授遗诏,由我誊写,并加盖您的玉玺,昭



告天下的。怎么是假的遗诏呢？

秦始皇：（大叫）阴谋，阴谋，这是阴谋，是篡权！

赵　高：阴谋，怎么能是阴谋呢？您的少子胡亥是您十二个儿子中惟一一个跟随您出巡天下的，也是您在沙丘病死时，惟一一个在您身边的儿子。要知道，您生前并没有册封太子，而其他儿子当时都远在千里之外，为了保证大秦帝国的长治久安，为避免兄弟之间争权夺利而造成内乱，由您身边守灵的少子来接替您的帝位，使秦国一统天下的宏图大业一世、二世、千世、万世传下去，这是您生前所期望的，也是符合朝纲，名正言顺的，怎么能说是阴谋呢？更不能说是篡权。记得皇上的父亲庄襄王当年在赵国做人质，是相国吕不韦贿赂华阳夫人，才使庄襄王被册封为太子，后来才能够继承皇位。而皇上的母亲赵姬则是吕不韦的情人，是吕不韦送给庄襄王的，而赵姬在嫁给庄襄王之前就已经怀有身孕，怀上的这个孩子不是别人，正是皇上您。也就是说，您的生身父亲不是庄襄王，而是相国吕不韦。（提高声音）说得更明白些，皇上您也属来历不明，也不正统，为何如此苛求您的继承人呢？（停顿）您的长子扶苏反对您严刑峻法的治国主张，反对修造长城，结果被您发配到北方充任监军，致使修造抵御匈奴的长城久拖未能完工。如让扶苏即位，那万里长城和这阿房宫及骊山皇陵将不复存在，那将何以为后人展现我泱泱大国千古文明呢。如少子胡亥即位，我必将辅佐二世，继承皇上您严刑峻法的治国主张，完成您的宏图大愿。这怎么能说是阴谋呢，怎么能说是篡权呢？

秦始皇：（语气平和）哦，如是，也正合朕意。朕统一天下，统一法度，统一文字，统一货币，统一度量衡，修造举世

无双的万里长城，建筑骊山宗庙，修建精美绝伦的阿房宫，就是要我秦国之伟业成为永世不变、坚固不可摧的象征，要流千世，传万代，绝不能像什么沙丘。这样，我也就瞑目了。（停顿片刻）赵高，在朕的陪葬坑中，不要放什么金银珠宝，也不必让活人陪葬，那最后都是要变成黄土的。

赵　高：皇上，那放些什么？

秦始皇：（感慨地）朕在没有任何前人经验和先例可寻的情况下，在外有匈奴的虎视眈眈，内有所灭六国贵族的强烈不满和激烈的反抗下，朕，席卷天下，包举宇内，囊括四海，并吞八荒。奋六世之余烈，振长策而宇内，完成了夏、商、周没有完成的统一。靠的是什么？靠的是“霸道”，是严刑峻法的治国方略。（停顿）海不辞水，故能成其为大，山不辞石，故能成其为高。这“霸道”，这方略，靠的就是我大秦帝国那威镇八方，所向披靡，无往而不胜的千军万马。那些人所怕的，所惧的也是这些。（停顿）那就让真人大小的千尊之兵俑，万乘之兵车陪葬在朕墓的左右，和朕一起，守护着这统一之江山吧。千年，万年之后，后人看到这列列兵勇，阵阵兵车定会记住朕的恩德。也会知道这江山来之不易呀。

赵　高：那后人会不会说皇上是暴君呢，会不会说皇上骄奢淫逸，荒淫无度呢？

秦始皇：混账，乃今皇帝，壹家天下。兵不复起，灾害灭除。黔首康定，利泽长久。朕以渺渺之身，兴兵除暴，何以为暴君？前人栽树，后人骂娘，那千秋万代以后的人怎知朕的苦衷，没有朕的“霸道”，那夏、商、周的“仁道”就能统一了吗？什么“无为而治”，什么道为一，一为二，二为三，三为万物，这一、二、三、四的，何时才



能统一？朕要的是，水未到，渠也成，要的是扭转乾坤。说我杀人如麻，混账，我杀的是贵族奸臣，杀的是流寇盗贼，杀的是阻碍我大秦统一的庸人小人，我不杀他们，他们就要杀我。燕太子丹收买荆轲和叛将樊於期刺朕，博浪沙张良派力士锤朕，竟被说成舍身取义。如是，哪还有今天千古一帝的朕，哪还有这一统天下的中国？先祖孝公时期，商鞅变法图强，三代不同礼而王，五代不同法而霸。以此奠定了秦国的霸业，才有统一的今天，结果商鞅却被那些复辟的贵族们所杀，惨遭车裂，我没死在这些人的手里已算万幸！说我暴君，都是六国想复辟的那些贵族和流寇们的无稽之言。（停顿）说我骄奢淫逸，荒淫无度，胡扯！蛮荒年代哪来的什么骄奢淫逸？朕不辞辛苦，五次踏车千里出巡，茫茫黄土，百里无烟，最后在这沙丘……（停顿）那都是累的呀，朕把最好的东西还不都是放在了墓中，留给了后人，骂就让他们骂去吧。

赵　高：遵旨，（刻意重复）骂就让他们骂去吧。

［追光灭。

这就是我们历史上的奴才、阉人。

这就是被鲁迅先生称为国粹的人。

就像中国戏曲中男人扮演女人一样，千百年来的中国历史中，英雄有时也扮演奴才，而奴才有时也扮演着英雄。重要的是，这种扮演如此地惟妙惟肖，就像一个人一样，不露任何痕迹，让你根本无法区分。

这使得我们对鲁迅那句名言“我们中国的最伟大最永久的艺术是男人扮女人”有了更加深层次意义上的认识。

于是，著名学者余秋雨终于在经过“文化苦旅”的洗礼之后，对“文明的碎片”发出“千年一叹”，中国的文明是“碎成了碎片而

依然光亮的文明，让人神往而又让人心碎的文明”。

2 “被阉割的是人，那么，阉割者又是谁呢?”

在中国文学的长廊里，最具中国传统文化特色的人物，莫过于鲁迅先生创造的阿Q形象。这个阿Q和他所代表的阿Q精神是整个五千年文化传统造就的中国人性格特征的集中体现。不管你承认或不承认，你、我、你们、我们、死去的人、活着的人，都在不同程度上扮演着阿Q和体现着阿Q精神。而在这样的文化背景下，每天又会继续产生着大量的你、我、你们、我们、死去的人和活着的人，继续扮演着阿Q和体现着阿Q精神，循环往复，周而复始。

然而，鲁迅先生并没有穷尽这种人性的精髓。他指出了造就阿Q的条件，一个是社会条件，即封建社会，另一个是文化条件，即国粹。封建社会没了，但国粹却并没有随着封建社会的消失而消失。在鲁迅先生的思想里，这中华国粹是什么呢，是孔孟之道，还是老庄哲学？都不是。在鲁迅先生眼里，这国粹竟是和中华文明史几乎同时产生并延续了几千年的被阉割了生殖器的人。虽然，这样的人无法造人，但他们可以大量地造精神，大量地造文化，造失去自由和个性的文化。而这种被造出来的文化反过来又大量地制造生理虽未被阉割，但精神上却被阉割的人。

被阉割的是人，那么，阉割者又是谁呢？

阉割与被阉割，奸者与被奸者如此交替，虽然缓慢，但却共同地精确地复制着“美丽、灿烂”的中国传统文化，从无到有，从小到大，从个体到群体，从生理到精神。这是比阿Q更可怕千倍的，不被我们察觉，潜移默化。

曾几何时，作为中华文化之根的具象表征的服饰、发式、语言、



文字、家居、饮食等等无不因血雨腥风而面目全非，但固植于后土之下的根却是野火烧不尽，春风吹又生。

根，作为原始的生殖崇拜在人类文化中遗留的有形观念，它顽强地固植于每一个文化体系之中，但任何一种文化中的根都不如中国文化中的根那样根深蒂固，那样盘根错节。

根，作为植物深埋于地下的肌体与地面上那千奇百怪的红花绿叶相比总是大同小异的，但无论何等奇异的花草也无法摆脱根本的制约。

根，无论作为植物的一部分或作为文化的一部分，它与其整体是不可分割的，然而它一旦恶性膨胀发展为整体的主宰，便无异于正常机体中的癌变。

人是一种以集群方式生存的动物，各种社会关系的链条把个人与集群死死地扭结在一起，脱离集群的个人在蛮荒时代是根本无法生存的，即使在科技文明高度发达的今天也是如此。因此，生存的本能使人与生俱来的具有向群体寻求归属的要求，这也许就是中国文化中强烈的根意识的肇始，中国的内陆文明与农业文化更使这种根意识连绵千载不绝。可一旦这种根意识在政治文化的催化下演变为一种个体对群体的依附观念，演变为个体向群体首领的依附观念，乃至演变为群体对首领的依附观念，人格便由此丧失，人性便由此变异。由人身的依附到情感的依附乃至形成心理依附的情结，形成依附的生命形态，形成依附的文化固植，根意识的悲剧由此登峰造极！

植物的根是联结花叶与土壤的纽带，中国传统文化向来对无根的人生状态侧目相向，“浪迹萍踪”无疑是对被主流社会抛弃的矫言诲饰，古代的终南隐者其本质也是根系朝堂，又哪里有什么人真的不食人间烟火呢？《封神演义》中有个“听调不听宣”的二郎神杨戬，似乎是断绝了与帝王们的依附关系，但即使如此，他也还要“听调”，还要为朝廷尽征伐讨逆的义务，去教训那些不依附于朝廷的人和神与妖，由此看来他的不依附比起依附更甚，更显得肉麻。

话剧《豆汁儿》讲述了这样一个故事:

光绪末年,主人公庄半尺因生活所迫,无奈,托人在慎刑司买了一个名字,顶替入宫做了一名太监。庄出宫后,隐瞒了自己太监身份,靠着当年入宫前父亲传授下来的手艺,开了一家豆汁儿棚,以卖豆汁儿为生。为满足精神和嗣后的需要,庄先收养了一个男孩,起名庄有根,立为养子,后又收一女孩蓉蓉为养女。

庄半尺一方面是人,是个男人,有人一样的生活、感情和愿望,甚至爱情。另一方面,他又不是“人”,不是个男人,他出于无奈,入宫成了一名太监,一个“废人”。

人的道德与尊严在他的身上发生了扭曲。他始终固守着象征他人性和命运的那个“根”,曾把它尊为保佑自己的神灵。出宫后,他渴望正常的生活,满足于只要靠自己的手艺和努力就能过上好日子的幻想,他把做人,做男人的希望寄托在了在他视为“根”的男性有根的身上和女性蓉蓉的身上。

庄半尺入宫前是人;入宫后不是人;出宫后是人又不是人。虽然生理上的“根”没有了,但精神上的“根”更压得他喘不过气来。

剧中的太监是一种隐喻,具象的根也是一种隐喻,人物肢体的残缺隐喻着人性的残缺,心理的残缺。我们在嘲笑阉人之时可曾忆起我们自身在遭到精神阉割时的痛楚?也许我们记不起曾有过那样的创苦,但那并不意味着我们的完全。精神的阉割,自我意识的阉割,使人身依附的观念在我们的头脑中固化,在我们的情感中固化,在我们的潜意识中固化,在我们的社会制度中固化,在我们的文化中固化,这样的文化又无时无刻不在克隆着一代又一代“精神太监”。

那些人,在主子面前,一把鼻涕一把眼泪的,屁都不敢放。可转脸儿,就不是他了,气人有,笑人无,发起狠来,吓人。

许多文学作品中涉及太监的大都是一些有名的大太监,且大



都是一些脸谱化的人物，这样的一些“怪物”会离我们很远，很容易让我们置身事外地去嘲笑太监们的残缺，去厌恶他们的变态，但《豆汁儿》中的太监却是一些生活在我们周围的、活生生且平平常常的人，他们说着纯正的中国话，用纯正的中国式的眼光去看着，用纯正的中国式的头脑思考着，用纯正的中国的肌肤感觉着，他们感受着纯正的中国式的苦恼，宣泄着纯正的中国式的情感，背负着纯正的中国式的沉重，困顿着纯正的中国式的迷惑，这就使我们真正走近了这些怪物，这就使我们能够发现我们自身与这些怪物的共同之处，更有机会意识到我们就是这些怪物的孑遗，是他们的子孙，我们身上完好地保留着这些怪物的基因！

这不是一个研究太监生活、心理的戏剧，这不是一部供人取乐探奇的戏剧，这更不是一部给中国人出乖露丑的逆向民族主义戏剧，这是一部对中国民族意识和传统文化在探究中力求重建，在剔除中力求纯洁的力作。

庄半尺：（若有所思，感叹地，慢慢地，）是呀，这些人……有人要，有人恨，有人离不开，有人又讨厌他。就像咱这豆汁儿，有人爱它，喝它，离不开它（吆喝“开了锅的豆汁儿粥”），一天不喝心里难受呀。可如今怎么一进民国，这世道好像就变了，这味道也变了，有人嫌弃它，有人瞧不上它，又酸，又味，又臭。像“泔水”似的，见它就躲。（一语双关）爹是不是就像这豆汁儿，该换了，该倒了，要是没了，也就不想它了。

剧中的豆汁作为一种独立的意象系统成为本剧最具特色的演剧形式。为什么酸臭难闻的豆汁却让中国人特别是北京人津津乐道，乐此不疲？虽如此说，本剧对豆汁这一北京著名的小吃毫无贬损，只是借它的酸臭以生成一种可感知的意象。

庄半尺：（停顿）还是有根说的对，（看立柱上的对联）“豆

汁咸菜焦圈颐合聚宝，酸味咸味甜味乐享天年”，是该改改了。（突然，感叹地）齐妈，我们这些没根的人是罪人呀，真真的罪人呀，尽管我们自个儿也受了罪，但比我们造的罪孽，（摇头）没法儿比呀，颐合聚宝，乐享天年，这紫禁城里欺弄百姓的事，这歌功颂德的事哪件不是我们这帮人造出来的，没有我们这样的人，也就没有皇上。我们确实不是人呀，不用可怜我们这帮人了，我们不配再做人了。我自个儿明白。今儿晚上我就走。

这不是一个单纯简单的剧本，在它单纯的背后蕴含着重重意蕴，在它简单的情节之上可生发出无限人生的苦果，不显完整的结构恰恰为现代意识的融入提供了契机，这是一部深入到文化与人性层面去探究中国人的戏剧。

女性作家肖魏指出：

艺术是否可以性别化的问题同道德及文学是否可以性别化问题一样充满悬念和陷阱。从哲学意义上看，艺术是不能性别化的，因为无论男性和女性都没有一种生而俱有的、固定不变的本质，那种把某些性格特征，如攻击性、暴力和勇敢归于男人，把温柔、体贴和关爱归于女性的做法是没有科学根据的，是一种本质主义的观点。如果我们把艺术区分为男性的和女性的，就必须给出它们各自具有的、不能相互取代的特征，如男性艺术偏重于理性，女性艺术偏重于情感之类的概括，但事实上，无论从经验还是从理论层面上说，都不易于抽象出这样的特征，并把它们永久性地归于哪一种性别。男女艺术家的作品都可以具有理性和情感的特征。然而，生活中人们已经习惯于把男女的艺术创作称为“男性艺术”和“女性艺术”，这也未尝不可。但应明确的是，这种称呼是狭义的，



特指男性的艺术创作和女性的艺术创作，而且因为男女的性别特征都是社会塑造的，可变的，有时代性的和历史的，我们在进行普遍概括时，只能说某一社会、某一时代男女艺术的特征各自呈现出什么样的特点。[①]

艺术在淹没性别的时候，是不分男女的，同样，艺术在区分男女的时候也是不分性别的，这就是哲学告诉我们的。

五千年中国文化的发展、演化、传承、变异，性别意识及其根的意识似乎已成为每个中华民族男女的魂魄，但深究其理，不难发现在其煌煌灿灿之下还掩饰着我们这个民族精神上的残缺，人格上的残缺，这种残缺，它不光反映在男人身上，同样，反映在女人身上，它不光阉割了男性，同样也阉割了女性，它在凝聚这一民族的民族意识的同时也是我们掩盖被阉割的残损肢体的遮羞布。它在赋予我们文化认同感的同时也使这种"依附"的霉菌渗入我们的骨髓。能否在一个煌煌赫赫的根意识之中剔除人身依附的毒素？前提是将其从大而笼统的根意识中剥离与清除。

① 肖巍：《月笛》，北方文艺出版社 2001 年 1 月第 1 版，第 191～192 页。



第十二章

你是处女，但却怀了孩子；你是男人，但却扮演了女人；是艺术的错误，还是哲学的混乱？

一个人陷入哲学的混乱，就像一个人在房间里想出去又不知道怎么办。他试着从窗子出去，但窗子太高。他试着从烟囱出去，但是烟囱太窄。然而只要他一转过身，又会看见房门一直是开着的。

（奥）维特根斯坦

1 柏拉图的“错乱”

柏拉图关于爱情的论述一直被认为是一座丰碑，“柏拉图式的爱情”作为一种观念，影响了一代又一代的西方人，东方人也将他的名字当作“精神恋爱”的代名词。

“柏拉图式的爱情”强调精神的作用，认为男女肉体的结合是不纯洁的，是肮脏的，认为爱情和情欲是互相对立的两种状态。就像古印度的《广林奥意书》认为：“世界的开端是灵魂，只有它才具有人的形式。”意思是说，如果光有一个形体而没有意识的话，这个世界再好也感觉不到，猪绝不会有“春光明媚”、“鸟语花香”之类的概念，因为它没有意识。因此，形体和精神是两个不同的东西，感知、欣赏、赞美世界的只是精神，而不是肉体，你的手绝不会告诉你：啊！玫瑰花真香呀！它只能告诉你一些低级的感觉，比如像热呀、冷呀、硬呀、软呀等。

柏拉图的理念是指事物概念的完全体现。正如女人，所有我们能见到的少女、美女、黑种女人、白种女人、黄种女人、高女人、矮女人、胖女人、瘦女人等等。用柏拉图的意思说，现实中的各种女人都分享着“女性”这一概念的一部分。而“女性”这一事物所具有的一切，也即“女性”的理念，是任何某一个个别的、具体的女人都无法体现的。

因此，男人们谁也不可能在地球上见到一个真正的女人。

女人作为女性本体的存在被废弃了，女人只能作为性的精神的存在而存在。

因此，当一个男人确实在爱着的时候，他完全不应该想到要在肉体上同他所爱的对象结合。这是西方文化对爱情和性爱的解



释，男人只需要神交、灵交，而不需要性交也可以产生爱情，繁衍后代。“你是处女，但却怀了孩子”。处女呀，你虽然很美丽，但必然要遭受苦难；孩子呀，你虽然不该来到这个世上，但既然来了，你就一定会成为英雄。前半句是赞美，后半句是诅咒，不断地赞美，又不断地诅咒。文化就是在这样的循环中不断地演绎和发展着。

印度古老的史诗《摩诃婆罗多》中，在记载“伟大的婆罗多族”的历史的时候，述说着太阳神之子的有关神话：乌云密布，天色昏暗，太阳神在云的遮蔽之下，来到了美丽的贡蒂公主面前，用热烈的炙人心灵的欣赏目光，默默地打量眼前这个美丽的姑娘。贡蒂公主看到了这位光辉炫目的天神在自己面前出现，惊慌地问：“天神啊！你是谁呀？”太阳神得意洋洋地回答：“我是太阳神，是来赐给你儿子的！”贡蒂公主吓了一跳，惊惶失措地说：“我是一个没有出嫁的姑娘，怎么可以做母亲呐？并且我也不想做啊！”

这样的回答，可能是每一个人间少女在遇见神的突然袭击的时候，都会在恐怖之中脱口而出的，因为她们不仅要担负着尘世间的种种压力与无形偏见，更要面对女人与男神之间的巨大差距与无比陌生，从而导致了她们鲜明而强烈的心理反差。

太阳神胸有成竹，不慌不忙地对贡蒂公主说：“你不要害怕，谁也不会伤害你，你在生了我的儿子之后，还会重新成为处女的。”这样，赐予全世界以光明和生命的太阳神使贡蒂公主怀了孕，而神的儿子是一怀孕就出生的，用不着像人的儿子那样需要妊娠10个月的时间。贡蒂公主随后就生下了迦尔纳，只见他神采奕奕，英俊非凡，就像太阳神一样，并且在出生的时候，就随身披着神甲，耳朵上还戴着一对耳环。后来迦尔纳成了全世界最伟大的英雄之一。贡蒂公主由于太阳神的恩赐，果然在生下儿子以后，又重新成为了处女。

不过，太阳神仍然给贡蒂公主留下了一个最大的难题，那就是对这个太阳神的儿子该怎么办？一个处女，居然有一个儿子，自然使人感到不可思议。

贡蒂公主不知道应该将自己儿子置于何地。总不能带着自己的儿子回家去吧，如果这样做，那不是就说明自己已经不是处女了吗？于是，贡蒂公主不得不把儿子放在一个不漏水的小箱子中，然后放到河里面，任小箱子在河水中漂流，看着小箱子在河里漂得越来越远，贡蒂公主便含着眼泪回到宫中。这时候，一个无儿无女的车夫看到了河水里漂流着的小箱子，就赶快把它捞了起来，打开箱盖一看，里面原来装着一个俊秀健壮的孩子。在惊喜之中，车夫带着装在小箱子里的孩子回了家，车夫的妻子像对自己的亲生儿子一样精心养育这个孩子，后来，太阳神的儿子长大以后，成为国王的好朋友，一个英勇无敌的战士。

其实在中国，也有此类的传说，《太平御览》中就保存了这样一个古老的传说，据说伏羲的母亲华胥氏在还是小姑娘时期，有一天去附近的雷泽中玩，无意中发现有一行巨大的脚印，小姑娘十分好奇，就用自己的小脚去量这个大脚印，左比比，右看看，觉得很好玩。可万万没有想到，这一比可坏事了，这个未婚的小姑娘竟然怀孕了，后来生下了一个孩子，名字就叫伏羲。

同书记载，大禹的母亲也是一个十分聪明漂亮的姑娘，这个姑娘总想一些美好的事情，想啊想，渐渐睡着了，梦里她觉得自己飞起来了，一直飞到天上，好多的星辰啊，突然，她看见一颗巨大的星星像一把利剑，直直向她飞来，飞到跟前时，这颗星星变成了一颗火红的神珠，直落她的口中。她从梦中惊醒，觉得肚子里有一样东西在蠕动，后来生下个孩子，名字叫大禹。

《初学记》里说，黄帝的母亲一天夜里出去漫步，满天的星斗洒下一片星光，四处静悄悄的，只有微风在轻轻地吹。突然，有一道闪电横空出世，绕着北斗星急速旋转，北斗七星中的枢星迸射出一道强烈的星光，把静静的郊野照得雪亮，这个姑娘“感而孕”，遂生黄帝。

《拾遗记》说，帝喾有许多妃子，个个靓丽无比，其中有一个妃子更是奇特，她好做梦，而且经常梦见吞食太阳。说来也怪，她每



次梦见吞食一个太阳就怀一次孕，这样连续做了八个梦，竟然生下了八个儿子。

其他的还有，《史记·殷本纪》记载说，殷民族的祖先是契，为其母简狄吞食玄鸟（就是燕子）的卵所生；《春秋纬·合成图》说，尧帝的母亲庆都是与背着河图从黄河里跳出来的那条赤龙合婚而孕，后来生下了尧帝；《诗纬·含神雾》说，舜的母亲"握登见大虹，意感生帝舜"。《春秋·公羊传》在总结上述"处女生殖"的神话时说："圣人皆无父，感天而生。"

人类学家把这种处女生殖的现象，解释为母系氏族群婚制下"只知其母，不知其父"的事实。社会学家则将此解释为，部落酋长为了增加权威故意制造的神秘色彩。

很显然，在所有类似的传说中，处女的生育，是由男神的神恩来进行消解的，但是，处女生育的难题，却都是以母子分离的悲剧来解决的，而神人之子的命运则是由神的血统来决定的，从而形成了神的弃儿获救终成正果或成英雄这样的神话述说模式。

男神的儿子最终还要成为神的。

如果从文化交流的角度来看，这种述说模式完全有可能从一个民族进入另一个民族，特别是在从神话到宗教的传播过程中更是如此：在《西游记》中，圣僧"江流儿"唐玄奘，也就是俗称的唐僧，不也是刚刚出世就被放在木箱里面，然后扔进江水里，漂流到山脚下，被一位年老的僧侣救起来，于是做了佛门小沙弥，最后经过九九八十一难才终于修成正果的吗?!

女人似乎无须与男人性交，就能够在独处一室的状态之中，或者是因为奇遇，或者是由于神赐而怀孕生产，特别是所生的儿子，不是圣人帝王，就是英雄豪杰，甚至是救世主。这样的现象，不仅民族神话里面有所述说，而且在宗教经典里面也不乏言说，就是在历史典籍之中也时有记载。

2 男人也能“生殖”?

人们普遍相信,艺术或者精神比对现实或者一般意义上的社会生活有着更深刻的理解,这个理解必定是建立在对现实历史的沉思和阐释的基础之上。在人类总体发展过程中,在历史的舞台上,真正重要的演员要么是神,要么是皇帝,要么是男人。试图理解历史舞台上演这幕戏剧的意义,在于试图理解历史发展的法则:诅咒这个罪恶的现实世界的同时,诞生了最伟大的艺术,最伟大的文明:古希腊文明、古罗马文明、古埃及文明、古印度文明及中华文明。反过来说,几乎所有这些伟大的艺术和文明都是伴随着诅咒这个罪恶的现实世界而产生的。

处女生的孩子必然要遭受苦难,因为处女本不该生。可既然生下来了,既然遭受了苦难,那这个孩子必然--定会是个神,起码是个英雄。

但有一点是可以肯定的,即柏拉图认为精神能够让男人得到升华。他说,对活得高尚的男人来说,指导他行为的不是血缘,不是荣誉,不是财富,更不是女人。

如果将这一思想进行进一步的追寻,就可以发现既然爱情可以只需要神交,既然处女能生孩子,那男人为什么不能成女人,进一步延伸,男人在排斥了女人之后,男人也可以“生殖”。处女可以“生殖”,男人也可以“生殖”。《西游记》开篇写孙悟空的来历,说花果山“有一块仙石,其石有三丈六尺五寸高,有二丈四尺周圆。三丈六尺五寸高,按周天三百六十五度;二丈四尺围圆,按政历二十四气。上有九窍八孔,按九宫八卦。四面更无树木遮荫,左右倒有芝兰相衬。盖自开辟以来,每受天真地秀,日精月华,感之

既久，遂有通灵之意。内育仙胞，一日迸裂，产一石卵，似圆球样大。因见风，化作一个石猴。五官俱备，四肢皆全。便就学爬学走，拜了四方”。《红楼梦》中的贾宝玉的出生与此相类。从生殖的角度看，孙悟空和贾宝玉都是自己生出自己来的，实际上就是自己复制自己，都属于无性生殖。

如果将这一现象进行历史的追寻，就可以发现这正是男人为了限制女人的可能选择，以神化的男人来继续贬低女人而出现的现象，因为父权的绝对权威，必须充分地体现在男人与女人之间。这样，所谓的处女生育，其实不过是一种人为神化的假象，所谓的男人扮演女人正是这种正统的神化意识在艺术上的体现。无论是出现在神话与传说中，还是出现在正史和宗教中，都是艺术造神活动的一种特殊形态体现。

这种特殊形态之所以是特殊的，就在于它将男人与女人之间的不平等推向了神与人关系的极端：在神、男人、女人的等级层次之中，将女人消解掉，只剩下神与男人这两极来直接相对，在完全体现出父权的绝对权威的同时，与神现象重合，实际上成为父权这块铜板的两面，进行从神权对人权，到男权对女人的全面压制。

女人陷入了黑暗，女人成为了鬼魂。

当女人成为神时，两者所能具有的权威性相对有限，不仅女神与男人的关系比较和谐，而且他们的后代与普通人的差别也不会很大，是接近于凡人的神人之子。因而，无论是在神话与宗教之中，还是在野史与正史之中，都很少有所述说与记载，倒是女神与男人的浪漫故事更多地在民间流传之中被不断地传说，从中国神话里的牛郎织女在七夕鹊桥相会的故事，到希腊神话里的阿多尼斯与阿芙罗狄忒每隔半年才聚首一次。

也许是由于女人终究要臣服于男人，而男人终究要服从于神的缘故，由于男神对于女人具有压倒一切的绝对权威，完全剥夺了女人的任何选择余地，女人在一无所有之中被制服了，因而在男神与女人之间，更多的是使用暴力来进行征服，而很少出现内心的交流。

特别需要指出的是，当父亲神的级别越高，儿子辈就越是出类拔萃，尤其是当父亲神是主神，或者是惟一神时，儿子辈的出类拔萃也就到了顶点。暂且不说在民族神话里面，或者在历代正史里面，关于这样的绝顶出类拔萃之辈的动人故事是多么不胜枚举，就是在《圣经》里面，人们也可以先后看到诺亚和耶稣这样的神人之子，是怎样分别得到耶和华神与上帝的青睐的：诺亚履行了挽救人类的使命，而耶稣则成为救世主的基督。

而女人最终还是被抛到了一边。

柏拉图在《会饮篇》提到一个关于爱情起源的说法。根据这一说法，人在太古之时原无男女之分，只是无性的单独个体。后来被一劈为两半，这两半分别为男女。人为了找回自己的另一半而苦苦追求，于是就有了那让人死去活来的爱。在人看来，追求与另一半连合为一体就是爱情。但是，当他们连为一体时，爱情也就无影无踪了。

罗密欧与朱丽叶的爱情那样让人惊心动魄，牛郎织女的命运那样感天动地，文学史上有那么多让人情动绵绵的爱情史诗，无非都是因为它们诉说的是未能连为一体的怨情。人就是这样荒谬的动物：他需要爱情，因为他缺乏幸福；若他在幸福中，则他失去爱情。幸福和爱情不可两得，而人又求兼得。人看高了自己，以为依靠自己无所不能，既能有爱情，又能有幸福。这个世界，本应该是一个美丽漂亮的“姑娘”，怎么能怀上“孩子”呢？

于是，在世界的范围内，又产生了一个引人注目的共同的文化现象，那就是，除去对天堂和心灵的美好描述外，还有就是对地狱和鬼魂的大量描述。这里抛开各民族地狱鬼魂文化表面的差异性，只注意地狱黑暗、阴冷的表现形式以及这种表现背后的心理因素。

古人认为，鬼是人死以后的魂魄。人死之后，魂魄要回到它来的地方。《尔雅·释言》曰：“鬼之为言归也。”郭注引《尸子》曰：“死人为归人。”那么，人死以后要回到哪里去呢？要回到一个阴

冷、黑暗、潮湿、充满邪恶、痛苦的地方。这从中国最早的地府思想就可以看得出来。

王逸注《楚辞·天问》"日安不到,烛龙何照"云:"天之西北,有幽冥无日之国,有龙衔烛而照之也。"而这个幽冥之国就在章尾山。《山海经·大荒北经》曰:"西北海之外,赤水之北,有章尾山,有神人面,蛇身而赤,直目正乘,其瞑乃晦,其视乃明。不食,不寝,不息,风雨是谒,是烛九阴,是谓烛龙也。"

《山海经·海内经》记载说:北海之内有座大山,名字就叫幽都之山,真是山如其名,这是一座黑漆漆的大山,说来也怪,不但山是黑色的,山上不论什么东西都是黑色的,有黑色的鸟、黑色的狗、黑色的老虎,还有黑色的狐狸,甚至,这里的居民都是漆黑的,这就是地狱。

《风俗通义·祀典》引《黄帝书》记载,在苍苍茫茫的大海之中,有一座孤零零的高山,名叫度朔山,山上长着一棵奇大无比的大桃树。据说,它的枝叶伸展开来有三千里那么大。桃树的东北方向有一个大木门,名字就叫鬼门,这是万鬼出入的大门。门的两边站着两位神人,一个叫神荼,一个叫郁垒,在这座度朔山上统治着鬼魂。所有的鬼魂每到晚上就可以外出活动,但天亮鸡叫之前它们必须回到鬼国来。两位门神如果发现晚上出去的鬼中有祸害人类的恶鬼,就用苇索捆起来,扔到山后去喂老虎,所以鬼怕桃树,也怕老虎。

中国古籍中还有一处地狱,叫幽都,据说它在昆仑山的地下。《博物志》记载:"昆仑山北,地转,下三千六百里,有八玄幽都,方二十万里。地有四柱,四柱广十万里。地有三千六百轴,犬牙相牵。"昆仑在中国古代本来就有黑色的意思,唐代志怪小说中"昆仑奴"一词,实际就是黑奴,可见昆仑山本身就有"黑山"的意思。

不但中国古代传说里地狱不是个好地方,国外的地狱,同样是一个充满黑暗、邪恶的地方。佛经《大智度论》曰:"黑业者,是不善业果报地狱受苦恼处,是中众生,以大苦闷极,故名为黑。"单看

佛教十八层地狱的名字就足以吓死人，刀山地狱、沸屎地狱、剥皮地狱、蛆虫地狱、寒冰地狱等等，凡是人间能够想像得到的刑法都集中在地狱，像斩、锯、劈、刺、割、火烧、汤煮、剥皮、油炸等更是如此。《冥祥记》中有一段对地狱文学性的描绘："所到诸狱，楚毒各殊，或针贯其舌，流血竞体；或披头露发，裸形徒跣，相牵而行，有持大杖，从后催促。铁床铜柱，烧之洞然，驱迫此人，抱卧其上，赴即焦烂，寻复更生。或炎炉巨锅，焚煮罪人，身首碎坠，随沸坠转，有鬼持叉，倚于其侧，有三四百人，立于一面，当次人锅，相抱悲泣。或剑树高广，不知限极，根茎枝叶，皆剑为之，人众相誓，自登自攀，若有欣兢，而身体割截，尺寸离断。"真是惨不忍睹。

世界所有民族有关地狱的思想，给我们一种强烈的震撼，也使我们对此产生了疑问：本来没有地狱，人类却为什么要设置地狱呢？阴曹地府究竟是为谁而设？本来处女不可以怀孕，但却生了孩子，本来男人不可以生育，但却能自己复制自己。有一点可以肯定，男人是想用假想的地狱来发泄一种情绪，而这种情绪是深深潜藏在男人意识深处的一种哀怨，它是怨恨，也是恐惧，而且肯定与黑暗有关。这种情绪很深很深，它没有具体的指向，因为它很模糊，很朦胧，好像来自于男人基因的深处。人类的心理应该是平和的，本来根本不会有这样一种怨恨、恐惧交织的潜意识。男人为什么会有这样一种潜意识，这种潜意识究竟是从哪里来的呢？

有一种说法，人类创造了艺术，艺术以追求新奇和完美为最高境界，但恰恰现实世界并不新奇和完美，艺术世界和现实世界存在巨大的差距。艺术创造美，为了创造美，人们摆脱了现实世界中许许多多的羁绊，甚至摆脱了认识的局限和科学的愚昧，最大限度地发挥精神上的想像力，创造着现实世界中另一个理想世界，那就是天堂，天堂里有许许多多新奇的现象，男人可以神交，处女可以生育，男人可以扮演女人的角色，女人可以没有男人。许许多多的人，用美的理想世界提升着不太美的现实世界，正是依存着这美的理想世界，才能够生活在这不太美好的现实世界里。在这个理想



的世界里，人类暂时摆脱了现实世界，在创造了美好天堂的同时，也创造了诅咒的对象——地狱和鬼魂。

3 哲学的“荒谬”不一定是艺术的“错误”，而艺术的“错误”，很可能便是哲学的“真理”

处女可以生育，男人可以变成女人，这在现代科学上是完全可行的。

处女可以生育，男人可以变成女人，这在艺术上也是完全可能的，其表现的历史远比科学和哲学久远得多。

事实上艺术不仅可以再现和表现，还可以有其他任何花样和方式，没有哪一种稀奇古怪的方式在艺术中是不允许的。

真正的艺术不是现实世界或者心理世界的某一个片段的代表，而是另外制造了一个世界，是和科学和哲学完全不同的世界，艺术所创造的“另外世界”是独立完整的，有着仅仅属于它自己的逻辑和存在方式，因为它是完全不同的世界。

所以它使我们大吃一惊，它是意想不到的，甚至是令人感到荒唐的。我们通常的一切感觉方式都失灵了，艺术要求我们的是另一种所没有的感觉。我们好像见到了天堂，见到了地狱。男人就是女人，女人也可以就是男人。总之，见到了不可思议的东西。所以，艺术要求人们不得不换一个心灵去理解这个“另外世界”，而这个“另外世界”就要求人们有“另外心灵”。不然就会经常被误解，原因可能很多，但最重要的可能是我们对艺术的世界缺乏艺术的感觉。

艺术在大多数情况下，表现的是“错误”的世界，是现实的世

界很少见的，甚至在一个时期，或者永远都是不可能的，而恰恰是这个“错误”的世界，极大丰富了现实的世界，改变了人类的生活。

哲学的“荒谬”不一定是艺术的“错误”，而艺术的“错误”，很可能便是哲学的“真理”。

赵汀阳在《哲学和文的颠倒》一文中说：艺术必须是“不可思议的”。一棵树归结为树的概念，这棵树就死了。男人如果就归结为男人，那男人这个概念就失去了活力。同样，女人如果就归结为女人，那女人这个概念也会失去了活力。许多人恐怕还没有学会用肉身去思考，也就是用眼球、耳膜、肌肉去思考。如果换一个方向来说，也就是物质去思考，用光、音响、质地、空间去思考。“肉身思考”当然不是思想，但确实是种精神活动。感性是不同于思想的另一种精神，而不是低于思想的心理活动。无论艺术与现实是否相似（有时候出于某种需要，它描述的东西可能酷似现实），它都不是一个思想的对象，因为它是“不可思议的”。德尔图良有一个“微妙”的概念（它同时也意味着“荒谬”），他认为：上帝是不可思议的，所以只能相信，而不能思考。艺术也一样，它不是思考的对象，而是像神的世界一样，是另一个世界。艺术不是让我们去相信的，而是让我们去经验那种本来不可能经验到的世界完整性——这可能是艺术的一个特长：我们不可能经验到真实世界的完整性（真实世界太大了），也就意味着不可能经验到世界的完整性。艺术的“不可思议”性，如一棵树能画成一个世界，一个人也能写成一个世界，恰恰表现出一个可能有的那种完整性。

这是非常有魅力的感觉。世界的完整性是不可思议的。这种完整性本来是不可能看到的，但它居然在艺术中被看到了。处女可以生孩子，男人可以扮演女人，虽然是荒谬的，但这件荒谬的事情又是真实的，这不是矛盾，而是不同寻常的真实。

《创世记》说：“人，既是男的又是女的，是二元的统一。”

《创世记》还说：“原始的亚当并非男的，而是‘两性’，因为，夏娃就是从亚当身上取下来的。”《创世记》的结论是：并不是说上帝

创造了男人，而是创造了“人”。

艾拉斯姆斯在《愚人颂》中提出过非常精彩的思想，即“事情的真实意义经常都是表面价值的反面”。如乍一看博学多闻，仔细看是愚昧无知；初看是美丽，再看是丑陋；伟大是渺小，高贵是卑贱。世俗的判断往往都必须倒过来看，这是因为感观和物欲蒙蔽人，使人失掉了精神，失掉了智慧。在艾拉斯姆斯看来，耶稣、苏格拉底都是因为有愚处，才成了大智慧。

《愚人颂》的含义始终是深刻省人的。

世界上大凡思想、文化、艺术、科学的巨匠恐怕都有愚处、痴处、狂处，否则很难达到高处。孔子的“仁”、孟子的“不言利”，以至鲁迅的犀利，也都是这类愚处的一些例子。

《乌托邦》、《愚人颂》《唐·吉诃德》、《巨人传》、《李尔王》、《第十二夜》等等，欧洲文学中描写愚人智慧的名作多得令人羡慕。事实上，列子的《愚公移山》也是《愚人颂》，智叟不智，愚公不愚。

老子的愚处在字里行间到处可见。他否定世人都崇尚的聪明，肯定世人蔑视的愚钝。“明道若昧”、“正言若反”意思是说明知众人的聪明而不羡慕聪明，明知愚钝荒唐而求诸愚钝荒唐。

4　并非“虚幻”的女性

艺术中的男旦在生活中是男性，是现实的。而在舞台上是“女性”，是虚幻的。

男人扮女人，在做现实男人的同时，要体验女人的“痛苦”，尽管是虚幻的“女人”。

现实中，对男人来说，女人是“陌生而熟悉的世界”。男人喜欢女性的每一个陌生，而不是熟悉。只有每一个“陌生”的女性对

男人而言，才是男人的征服和欢乐。

对女人来讲，男人是“熟悉而陌生的世界”。女人喜欢熟悉的一个男人，而不是每一个陌生。每一个“陌生”的男人对女人则意味着恐惧和痛苦。

毋庸置疑，艺术中，演员的职业就是表演，既然是表演，演员本身和他所扮演的角色之间就必然有差异，这里的差异包括思想、性格、年龄的差异，当然也完全可以包括性别的差异。前三种差异在任何一种表演形式当中，不论是戏曲、话剧还是电影电视剧，演员不可能完全和他所扮演的角色有同样的思想感情，否则就不是表演了，也不太可能要求演员和角色年龄完全相同，在话剧电影电视只要求年龄大致相同就可以了。中国戏曲与它们不同的是，演员和角色的年龄可以相差很大，五六十岁可以演花旦，十八九岁可以演老旦，并且都能演得很好；另外一个不同就是性别可以不同，既有男旦也有女小生。有人把男旦和女小生的产生完全归结为历史的原因。

固然，以前诸如男女不可同台的陈规陋习起了一定作用，但这决不是根本原因，哪朝哪代也没有规定老少不可同台演出。“历史形成说”能解释男旦和女小生，但解释不了和这相类的演员角色的年龄错位。戏曲这一特点，归根结底还是由它本身的表演艺术特点所决定的。

首先，戏曲的服饰上着重表现服饰本身，不看重表现人体本身线条，这一点和西方芭蕾正好相反，而且，戏曲的服装都比较肥大，能够充分掩盖演员本身自然特征。其次，戏曲的行当区别主要由嗓音决定，有的男演员嗓音适合唱旦角，有的女演员嗓音适合唱生角，这都是客观事实，为什么演员和角色的性别就一定要对上位呢?

至于说男旦的心理会越来越趋向女性而导致变态，更是没什么根据。诚然，演员在表演过程中要认真体验角色的心理，但那只是表演而已。那些总演坏蛋的演员，如他们也要时常体验坏蛋的心理，岂不是会越演越坏？那些年轻的老旦演员会由于演老旦而

衰老得更快？演小旦的老演员会因此返老还童？

表演，仅仅是表演，不会带到生活当中，中间可能有个别例子，但这个别的例子可能未必不是演员自身的原因。

男旦历史上有过一些见不得人的东西，这也毋庸讳言，但那是当时那“万恶的旧社会”造成的，与男旦本身无关，如果是女演员，难道就能免去这些不幸了吗？

不一定只有坏人才能演“好”坏人。

同样，不一定只有女人才能演“好”女人。

当然，从生理、心理等各方面条件相比，男演女一般处于劣势，但不能绝对化，从总体上来说，女演女当然比男演女要演得好，但不能排除有一部分男演员天生适合演旦角，而且水平并不稍逊于女演员，对于他们来说，演旦角能演得很好，而演其他角色则不理想。为什么一定要用男人演男人，女人演女人来苛求他们呢？像这样生硬分开，未必天然合理，而一个演员本身的条件适合什么行当，便演什么行当，倒似乎更天然合理一些。

男演女是由历史原因造成的，这一点也是事实，但更应认识到，历史是不能被割裂的，任何一个事物的历史都必然对它后来的发展道路造成影响，如果没有当年的历史条件，可能不会有“男演女”的现象出现，但是这段历史已经成为了历史，便使它成为了一种独特的文化现象，是不能轻易抹杀的。没有人认为男演女是京剧所必须：一定还要照老样子走下去。但是，同样荒谬的观点是男演女一定要杜绝：一定不能照老样子走。

500年前，大明皇朝正像一个无头巨人在悬崖绝壁上蹒跚趔趄。而意大利曾经居住过这么一位美人。有一天一位技艺高超的画家偶尔从她的屋子里走过，惊鸿一瞥之下，画家吃惊了、迷惑了、震撼了，于是决定用她做模特。她一坐下去，就再也站不起来了，她变成了一尊历史、一片宇宙、一种文化、一种风情。

她的微笑吸引着世界上千百万人到法国巴黎卢浮宫来朝圣。她身在卢浮，完全占有独一无二的尊荣宠幸，整个卢浮宫，人丁稠

密,带着不同目的,说着不同语言,涂着不同肤色的颗颗心灵,万头攒动拥挤在一起,为了实现怀抱终身的这桩神圣使命,倾其所有,洗一次艺术的桑拿浴,洗掉平庸和俗气,换上修养和档次。

就像一切人间尤物,她生前由人狎昵玩弄,身后却又受人顶礼膜拜;如同所有绝色美人,她活着时扑朔迷离,死去后却还被人寻根问底;好似天之骄子。

有人说她是世家命妇,有的说她是贵族情人,有的说她是青楼女子,至今莫衷一是。更众说纷纭的是她那张嫣然绽开的面容,她的眼睛清澈似水,眼珠白中透出一缕青烟似的淡淡肉红,一起洋溢出无限的精致和美,本身就是一位载笑载言的活物,她的眉毛清柔淡雅如蕙风习习,她的嘴小巧丰满,正好留下时空一片,去镶嵌镂刻那一大块千古微笑。

那微笑,明确大胆地表露了艺术中的朦胧和含混。那微笑使她处于庄重同轻浮之中,介乎严肃和挑逗之间,居于和蔼及嘲谑当心,也挺立于好感与撩拨的上面,更挤轧在存在跟虚无的夹缝中。

她就是有着女人一切妩媚和有着达·芬奇般"男人"胡须的"美人"蒙娜丽莎。

"美国电脑艺术家,贝尔实验室的施娃次把蒙娜丽莎当成了她的研究课题,她把达芬奇的自画像来了个左右翻转,并且同蒙娜丽莎一起加以了数字化处理,接着就各取一半拼合起来。于是得到了举世震惊的发现,女性的蒙娜丽莎竟是男性的达·芬奇自己,蒙娜丽莎的微笑就是达·芬奇自己留给世界的微笑。"

"爱因斯坦说过,神秘感是一切科学和艺术的真谛,神秘是科学的开始,是艺术的结尾。蒙娜丽莎的微笑一头连着有血有肉的普通女性,另一头却成了旷世巨制,她随意抓起大把大把的迷雾,神秘地撒向人间,供人们想像欣赏。"①

---

① 钱定平:《美是一个混血女郎》,百花文艺出版社 2002 年 1 月第 1 版,第 104 ~ 111 页。

人，永远看不清眼前，就因为世界永远是印象派的画，只能保持距离才能看得清、看得美。

在我们看惯了世界上男人演男人，女人演女人的同时，我们的感官也会疲倦，包括低级感官（触觉、嗅觉、味觉）和较高级的视觉与听觉。于是，当男人演女人在艺术上出类拔萃时，"凡是出类拔萃的东西，在同类中无与伦比的东西，就是美的"便成为很自然，很美的了。由此可见，如果一个男人能够在艺术上充分展现女性的生活、感觉、体验、内心、认知等，就可以是一种美。

现代舞蹈艺术家金星说：

> 我从来不站在男性的角度来说话，也不站在女性的角度来说话，我站在两性之间，站在人的角度看人的问题。性别只是个器官的问题，但人的感受是共同的。
>
> ……我的魅力可以吸引两种性别的观众。女人看到了男人的那种强劲有力，男人看到女人的温柔细腻，这些都集中在我的身上，所以我集中了人的魅力。
>
> 当他们看到了我，看到了我的人和我的艺术统一的一刹那，那时候，我已经不是"人"了，我是艺术的一个点在动来动去，他们看到的是一个颜色。

作家陈染写道：

> 我觉得任何一个男性，他必须有女性色彩的那一部分才完美。纯粹的男性和纯粹的女性，极端的男性化和极端的女性化都是我不喜欢的。有一个外国女人对我说，她觉得，男人和女人除了生殖系统不一样以外都一样。
>
> 我觉得优秀的男人和优秀的女人是比较中性的人，比如一个女人，有比较强的逻辑思维能力和博大的广阔的思想，而女性的敏感柔美这种侧面在女性身上也能找到，这样才完美。

在小说《对襟男女》中，主人公以女人的心态独自一人体验了一次“男人”和女人结合的心理：

> 我的手抚过自己的肌肤，滑滑的、暖暖的、柔柔的，带着月夜下那种花香的气味，有一种感觉袭来，在摸、在按、在拨弄、在抚慰、在亲吻，带着特有的身体的气味，呼出湿湿的热热的气息，拨动着每根神经。
>
> 我深深地吸着气，我好像闻到了什么味道，听到了低语，感受到了心跳的魔力，手、宝贝，越过我身体的每寸肌肤，攀上高峰，穿过密林，越入山谷，有如快乐的小鸟飞来飞去，时高时低；就像机灵的小鱼，摇头摆尾，游进游出，不时地跃出水面，飞溅起小小的水花。
>
> 我扭动着身体，寻找着，我感受到春来的气息，夏日的炽热，秋果的殷实，冬雪的清新，有雨的淅沥，有花的芬芳。我紧紧地抱着，抱着我生命中不可分割的另一半，嬉戏、歌唱、起舞、飞翔，在越燃越旺的篝火前呻吟着，让火红的、跳动的火把走进那神秘的洞穴之中。
>
> 越走越快了，越走越深了，越来越显示出不失温柔而又带有原始色彩的狂野。山洞里有飞泉奔涌，跑起来了，热了，出汗了，我也跟着跑起来了。我紧紧抱着，亲吻着、拍打着。一下子，我扑倒在地，在地上翻滚、盘旋、呼吸急促，汗水汩汩地涌出。我听见了雷声，由远及近，由小到大，我看到了闪电，辉煌耀眼，绚烂无比。就这样相互缠绕着、迷狂着，在寻找着那种瞬间无可表白的愉悦。终于，来了，伴着风声、雨声、雷声，夹着闪电、汗水、火光，一种快感从心的最深处，从神秘的洞穴中，从奔涌的清泉中，从擎天的山峰中同时发出，震颤着、震颤着，心咚咚地狂跳着，仿佛要从喉咙迸出一般。而一刹时，犹如阳光穿透厚厚的云层似的，眼前一片明媚，有灿烂的阳光，

有泥土的芳香，有小鸟的欢唱，有鲜花的多彩，四周是五彩的祥云，飘飘的仙乐，而我好似身轻如燕地来到了伊甸园中。

我轻飘飘地好像一缕飞絮被风吹上九霄，飘飘摇摇；又好似一片树叶浮在水面上，顺水漂流，时起时落，轻盈利落。

突然，梦醒了。

当一切归于平静之时，就又是新的开始。

性别只是个器官的问题。

器官区分性别，但艺术能让男人做女人的事，也能让女人做男人的事。

男人和女人除了生殖系统不一样以外都一样。

附录：

对襟男女

夏季雨中清凉湿润的空气让我从刚才的混沌嘈杂中走了出来，好像每天只有在这个时候，我才是原来的我。

车终于来了，带着一身雨水和污渍。车下人推人，争先恐后，都想早点上车，早点回家。车上人挤人，所有的窗子涂满了雾气。

在潮湿憋闷的车厢里，人们继续相互拥挤着。我好不容易蹭到司机的附近，那里还可以透透气。耳边是挡风玻璃上的雨刮器来回摆动发出的单调的吱纽声，那声音让我想起一个古老的快转不动的水车周而复始旋转时发出的枯燥沉闷的旋律。雨水如断线的珍珠般不断击打、溅落在车窗上，却又不断地被抹去，顺着挡风玻璃往下流。看着看着，竟觉得那不是两扇玻璃，而是一双忧伤的眼睛，不断地流泪，又不断地被擦去，好让眼睛后面的心灵更清楚地看到这个世界。

下车已是晚上7点多钟，雨似乎停了，城里的路灯和店铺的灯光交相辉映着，很亮。而我感觉有些冷，紧了紧外衣的扣子，匆匆赶路。

离家不远的胡同有一扇暗红的院门，是个独门独院的院子。平常每次从那儿过，好像门都是紧闭着的，可现在门却开着，而且门口还有三个人，站着的两个是穿着便装的小伙子，面无表情，中间簇拥着一个发旧的老式轮椅，轮椅上坐着一位老人，身上盖着已经褪色的绿军毯，头发稀疏，眼睛半睁半闭，嘴巴微张着，鼻子里还插着根管子，露在外边的脸和手的肌肉松弛浮肿，整个人没有一点生气，没有一点亮色，然而手中拿着的东西却在灯光下闪闪发着光，仔细一看，那是一把精致的儿童手枪。过去曾听人说这个院里住着的不是位普通人，大概就是这位许久未露面的老干部吧，看他



似乎很使劲很用心，但却又很无力地攥着这支儿童手枪，就想，他过去大概曾是位驰骋沙场的军人，但现在却只能回忆当年的岁月了，所有所有都过去了，都凝结在他的记忆里，大概他过去的手枪比这支玩具枪要土得多，却难忘得多，我忽然觉得时光真是太无情了，能够留下些什么呢？

对我来说，日子才刚刚开始。

我是自由的吗？我常常问自己。

每天精确的几乎不重样的工作和每天人们之间不重样的无聊争斗，让我的热情早已荡然无存，取而代之的只是一天天的苦捱，而每一天却又象一个世纪那样漫长。

无聊的时候，我常常一遍遍默念着自己写的歌词：

车终于来了，带着雨水和污泥。
在憋闷的车厢里，人们相互拥挤。
雨水如断线的珍珠，却又不断地被抹去。
涨潮般涌出家门，又潮水般地不断退去
我是自由的吗？我常常问自己。
雨淅淅沥沥地下，旧屋在暮色中伫立。
一些零星的记忆，随意插在透明的玻璃瓶里。
也许那时的点点滴滴，全然不似想像中的美丽，
忽而四面八方聚在一起，忽而又散得无踪无迹。
不由得你去想，你只要别忘了你自己。
不由得你去想，时间还来得及。
不由得你去想，你只要别忘了你自己。

这或许是我第一次深刻地感受到了想像与现实的距离有多远。而从此我也越发地感觉到，在自己循规蹈矩的外表下是一颗怎样渴望新鲜空气和灿烂阳光的心。

许久没有写日记了，因为每天的生活似乎都差不多，日子过得

就像一张张被复制出的黑白照片，没有色彩，没有变化，只是周而复始，循环往复地轮回着。

而每次写日记，总想起爷爷，小时候住在爷爷家，只有我一个孩子，所以我常常只能和自己玩，自己看书，自己玩过家家，自己看葡萄架上的毛毛虫，自己搬个小凳子坐在台阶上的阳光里幻想，编着给自己听的歌谣。而最喜欢的事情就是爷爷教我唱歌和背诗，还给我讲他自己的故事。

直到如今，在我眼里，爷爷的身上都很有一种过去二、三十年代文人的感觉。曾经看到过一张爷爷年轻时的老照片，一袭长衫、一副圆片近视眼镜、一双黑布鞋，看上去也就二十多岁的样子，眉宇间隐隐有一丝清高，又有一些忧郁。身后是镂空雕花的木质门窗，窗台上，一盆幽兰静静地开放着。爷爷的脸上似乎没有更多的笑容，也许这是他即将离开那个历经兴盛和衰败的家园时留下的纪念吧。而我眼前常常浮现的爷爷，是一个留着银色胡须的酷爱读书的慈祥老人，他可以为查找一个典故而翻阅一上午的资料，也可以为一本古书的失而复得高兴得如同见到了老朋友一般。他喜欢篆书的质朴流畅，家里的书柜里和墙壁上也就满是散发着墨香的习作；他喜欢篆刻的金石气息，我们每个人也就都有了属于自己的一方小印；他喜欢写作，在他以往的日记和文章里，我似乎看到了那个有着鲜明江南特色的深宅大院，看到了屋檐上蒿草被风吹过显出的沧桑，虽然我从未回去过，虽然我并未真的见过它。

而现在我的眼前只有一排排早被岁月侵蚀得面目全非的大大小小的旧屋在暮色中伫立着，无声无息。我的视线却因此无法再向前延伸，只有望着它们，望着被风雨击中的孤叶独自飘落。

雨又淅淅沥沥地下起来，我关上窗，继续向外望着。玻璃窗上，远处闪烁的霓虹与静立在窗前的我的影像叠映在一起，繁华与宁静此刻是如此亲近而又遥远。

霓虹灯似乎又换了图案，虽然很夺目，在我眼里却总不及最开始的那个漂亮，当时我还很小，而那也是我平生第一次见到这种美



丽又神奇的东西。

那时每到夜色降临，我都会目不转睛地在窗前看上好一阵，我还天真地认为白天它们一定更美，只是我们离得有些远，才会只在晚上看得到，所以我一直有一个愿望，就是一定要在白天到近处看个究竟。

然而，大人们似乎都很忙，迟迟不能兑现带我去看的承诺，而我也终于按捺不住这个惦记多日的念头，决定即使冒一次险，也要达到自己的目的，趁着午睡的时间偷偷跑了出去，竟然没有被人发现。然而在我眼前，白天的霓虹灯全然不似夜晚中那样美丽。

我失望了。

已是北方的深秋季节，秋雨一场寒似一场，还经常夹着嗖嗖的凉风，忽大忽小，一阵又一阵。不知是不是下雨的原因，车的间隔时间明显拉长了，车站上翘首张望的人越集越多。

我想摆脱这种阴郁又杂乱的感觉，于是退到人群最后，漫无目的地看着从天上降下的雨丝。它们一会儿直，一会儿斜，落到地上已有的一片片水洼里漾起一个又一个小圆圈，每个圆都是独立的、完整的，越来越大直至消失，而每个圈之间又相互连着、套着，泛着片片涟漪。突然觉得有一种莫名的感悟在心里，但却又说不出。抬头看看车，连影子还没有，而雨却越下越大了，地上的水圈也越发多起来、密起来。有的水圈还没展开便在疾驶而过的车轮或人们忙碌的脚步下匆匆漾起几点水花，接着又很快消失了；有的则一直延展得很大很大，直至已看不见它的存在，但在物理上可能它还是存在的，只是看不出来罢了。当然，这要取决于雨滴落在小水洼上，还是大水库上，因为据说水面有多大，水圈就能有多大。不幸的是雨滴不能选择它飘落的地方，一旦落到死水里也几乎再没有机会流到别处，可能就无法掌握自己的命运了。

这个城市，每天，人们如涨潮般涌出家门，继而是潮水般地不断地退去，再涌起、再退去，如此反复，朝潮夕落。

或如水滴落在水洼。
或似水滴落在水库。

这个公共汽车站处在繁华闹市中心的枢纽地带，几乎每一条路都伸向这个城市各个不同的角落。从空中看下去，像一张织得密密的网，每一个人或许都如一只小小的蚂蚁，或忙碌或悠闲，不停地游走于这张网的缝隙之间。

等车的这个小小的车站淹没在树木般林立的一个个站牌和令人眼花缭乱的广告之中，这是我到单位的惟一一个换乘站。

早上上班人很多，车却少，车站上的人总是黑压压一片，等车的时间也总是那样漫长。

转眼到了雪花飘飞的时节，天气很冷，从人们鼻中、口中不断呼出白色的哈气，向上蒸腾着。好容易慢慢悠悠晃过来一辆车，早已等得不耐烦的人们老早便如撒豆般哗啦一下围上去，一阵疯狂与拥挤后，车厢里挤得满满的，人们把自己都压缩到了极限。而刚才还人头攒动的车站，转瞬间变得空空荡荡。

从早到晚，日复一日。相识或不相识的人们就这样不停地从四面八方忽而聚在一起，忽而又散得无影无踪。车一辆一辆地来，又一辆一辆地在马达轰鸣声中开走。我就是在这样来了又去，去了又来的更迭与重复中迎来了久待的春天。

“每天，你都会和许多人擦肩而过，他们可能会成为你的朋友或是知己……”没想到电影里的这句话真的在某一天成为了我生活中真实的场景。

开始，我一个人等车，我怕见到他，怕不自然，怕没话说。

后来，当我一个人等车时，我希望见到他，哪怕是没话说。

再后来，在车站等车成了我新的一天开始时最惬意的事。

早上，当整个城市极有规律地运动起来后，每天上班时的路线、车次、时间等就变得非常有规律，在哪个时间你必须要起床，在哪个时间你必须要出门，在哪个时间你必须要坐上什么车，在哪个



时间你一定要到达哪里，在哪个时间你能碰到什么人，甚至想都不用去想，一切都是很准的。

春天的气息越来越浓烈了，冬天那个似乎只有黑白两色的世界一天天变得绚烂多彩起来，温暖柔和的阳光驱走了严冬的寒冷，清脆婉转的鸟啼声代替了呼呼咆哮的北风，连呼吸的空气中也有种春天特有的泥土的芬芳，到处是一片明媚、明朗、明澈，我有时会觉得自己像一叶小舟，轻盈地漂荡在这舒缓的旋律之中。

现实的生活依然是机械地运转着，每天早上一出门，一走出这幽深宁静的胡同，就像走进了一条巨大的传送带，哪该过马路，哪该拐弯，哪该换乘什么车等等，不由得你去想什么，你只要别忘了出示车票，这条传送带就会把你运到你要去的地方。每天照旧是那么多来去匆匆的人，那么多川流不息的车，那么多一闪而过的建筑。这时，你的脑子里可以是一片空白，什么都不用想，也可以残留着昨天晚上睡梦中的某些零星的记忆。

可是，不知从什么时候起，我开始觉得坐车上班是一件很有意思的事。而最让我不能不想的是，今天我会不会在车站遇见他，他会跟我说些什么。如果真是有那么一两次见不着他，我就会想，他为什么没来，他干什么去了，他是不是晚了，我是不是再等下一辆车。

不知怎的，我非常希望早上见到的第一个人是他，这似乎已经成了一种习惯。慢慢的，一出地铁站口，我就会不由自主地向车站的方向远远望去。慢慢的，我会掐算他到的时间。慢慢的，只要一看见他在车站，我的心就会突突地狂跳起来。慢慢的，我担心在车站见不到他，而他不在的时候，我心里就有些不踏实，好像还隐约有种失落感……

离车站不远，有条胡同，听名字就知道这条胡同很古老，胡同两边斑驳的灰色墙壁和高矮参差的老式屋顶上那些随风摇动的茅

草似乎也在证明着这个事实。顺着胡同向前走，拐一个弯儿，便看到一个小店，同样是一片灰色，同样是一副老旧破败的景象，但那老式的屋檐，老式的门窗，老式的台阶，老式的烟囱，还有墙头和屋檐上精致的石刻雕花却依稀可见当年的样子，别具一种沧桑的韵味。小店门口的玻璃上歪歪扭扭地写着几个字，字也因日久天长显得斑斑点点，有些模糊。一进小店，最醒目的是两种颜色，乳白和金黄；最诱人的是两种味道，油香和豆香。店里的人们被罩在热腾腾的豆浆散发出来的雾气中，沸腾的油锅嗞嗞作响。排队买早点的人不少，有的大概是附近的居民，手里拿着小锅和小筐，而围坐在木桌前的人们则大都低着头大口地吃着、喝着。“纤手搓来玉色匀，碧油煎出嫩黄深”，透过操作间满是油渍的玻璃，只看见里面有几双手上下翻飞，在极为熟练地揉面、擀面，把它们拽成一个个细长的面条，再用手那么一拧，然后极快的丢进一个热腾腾的大油锅里，转眼，还滴着油汁的焦黄的油条被从油锅里一个个地捞起，又被一摞摞地夹到柜台前。另一边火上有一个更大的大锅，里面盛满静止如玉般的白色豆浆。

“怎么样，挺香的吧，你来过这儿吗?”他边找着空位，边对我说着。

我摇摇头，问他：“你来过?”

“有很长时间没来了，不过，好像一切都没什么变化，看来味道应该也没什么变化。”他笑着说。

找到座位后，他让我等在那儿，他去买。

“豆浆你喝甜的，还是淡的?”他走出几步，又转回头问我。

“甜的。”我冲正在掏零钱的他说。

很快，我们俩的早点被他端上了桌子，三根刚出锅的油条，两碗散着热气的甜豆浆，还有一小碟咸菜。

“这儿的油条炸得金黄香脆，再配上豆浆，挺香的吧。”说着，他把油条掰成一小段一小段的放在豆浆里。

“其实还有一种亲切感，让我想起了小的时候，每天早上闻到



屋后小吃店飘过来的香味，听到院子里有人在咿咿呀呀唱戏的时候就该起床了。我觉得这些记忆象一个个片断定格在脑子里，随时可能会被勾起，就像电影里的经典台词‘当你不能够再拥有，你惟一可以做的，就是令自己不要忘记’。”

“所以我也更喜欢这部电影的英名文《Ashes of Time》。”

没想到这个看起来比我年长一些的朋友也熟悉王家卫式的电影。

“是啊，听起来《时间的灰烬》比《东邪西毒》感觉好得多。”我越发觉得和他谈的来了。

“你小时候每天都在戏的抑扬顿挫里开始，感觉也挺特别的吧，是不是对戏也有特殊的感觉呢?”

“应该是吧。”回答完了，不知为什么，我却又接着说起来，“是有一种不一样的感觉，我觉得如果说莎拉布莱曼的音乐是天籁，那戏对我而言更像是一位故人，有时无意中飘进耳中的一句唱词或唱腔，会让我有一种多年后老朋友相见时那种似曾相识的感觉。”

“我有时也喜欢听一听戏，那种一波三折迂回婉转的唱腔有时挺像是人生的起起落落，当你有了一些经历，属于自己的这一段戏也才更有韵味，确实是一种不同于听《月光女神》和《伊甸园》的感受。”

“不过，对每一个人来说，韵味可能都不尽相同吧，不是有这样一句话吗，‘数十年过去了，只如夜间一声叹息’。”

“李碧华说的?”他像是在问我，语气却很肯定。

“油条、豆浆、小吃店、王家卫、李碧华、莎拉布莱曼，为什么我说什么你都知道?”我笑着看他。

“那为什么你总是先说出我想说的?”他也笑着看我。

初春的早上，这顿早点吃得我脸颊发热、发烫，却感到很舒服。他本就白皙的脸上，更是泛着健康的红润。

不知不觉，又是叶黄枫红、秋色尽染，初秋时节是北京最美的

时候，天高云淡，日朗风清，盛夏的花儿有的还在开放，收获的果实却已坠满枝头。红红绿绿的枣儿，橙红饱满的柿子，那么多的色彩，那么美的景色，使人仿佛掉进了五光十色的漩涡。

这段时间我感到一种从未有过的充实感，还觉得有一种说不上来的感觉时时静静地却又不可阻挡地流遍我身体的每个角落，甚至直抵我层层设防的心灵，让那块心的田地萌出了绿绿的苗儿，这让我既快乐又不安，因为它们成长地如此之快，我生怕有一天我心里的这块田会盛载不下它们因生长而迅速扩大的空间。同时我也发现一向内向理智的自己原来也可以有火一样的热情，而不只是一个行色匆匆的过客和旁观者。

离家不远的地方有一座荒了多年的戏园子，数月前不知怎么被人找到了，如今那里拆去高高的围栏，竟立起了一座古香古色的戏楼，飞檐斗拱，木雕彩绘，完全像是变了一番天地，只有那棵亲历百年沧桑变迁的古树依然默默伫立，宠辱不惊地观望着冷落与繁华的轮回。

曾经成百次地走过这个园子的外面，竟不知里面别有洞天。红漆的大门内是一个不小的院落，几竿翠竹点缀其间。蜿蜒的游廊引我们走向院子的深处，两面的墙上装饰着回锦纹、雷云纹，还有讲述戏曲故事的圆雕、浮雕和青绿彩绘，有的还贴金洒银，很是漂亮。几缕丝竹之声隐约入耳，我们顺声而进，来到了戏楼的里面。

环顾四周，无论是屋脊、门窗、屏风、对联都透出一种浓浓的古韵。戏楼里三面敞开，一面是戏台，上下场门挂着绣有“出将”、“入相”的锦缎绣花门帘台帐。戏台的下面摆了许多方桌木椅，每张桌上都放着一套盖碗茶具，还有几个白瓷小碟，里面是瓜子、花生之类。

戏还没有开始，琵琶调音之声如玉珠落盘，令人宛在梦中。

我不禁信口轻声说了一句：“转轴拨弦三两声……”

“未成曲调先有情。”他似乎有意无意地应和着。

“今天请我看什么戏？”我在一张空桌边坐下，问他。

而他仿佛正沉浸在自己的一种情绪之中，像是在轻声自语，又像是在对我说着："则为你如花美眷，似水流年……"

他眼中流转出一种柔柔的光彩，而我听出这分明是戏中之词。

"你考不住我的，一定是《牡丹亭》。"

"是，不过主要演员都是业余的，还有我。"

"真的？你还会唱昆曲呀，怎么不早说，那你一定是那个闯入杜丽娘梦中的秀才柳梦梅了。"

"这回可不对了。"

"不对？难道你要演——旦角？"

他没有回答，只是一笑，说要到后台去准备一下，让我一会儿在台上找他。

旦角？他？这个看上去虽然文质彬彬，但却阳刚气十足的男人真的能在转瞬间成为一个"女人"吗？这和我印象里的男旦可真是有点对不上号。

正惶惑着，一阵开场锣声响起，人们停止了闲聊，四下顿时安静起来。

"袅晴丝吹来闲庭院，摇漾春如线……"笛声悠扬间，台上已是载歌载舞，如诗如画。

台下，人们也是听得津津有味，如醉如痴，仿佛欲随戏中的杜丽娘身临春光中的牡丹亭畔。

《牡丹亭》是我看过许多次的一出戏，因着它那份优雅如兰的气质，为着它那种清新不俗的风格，还有剧中杜丽娘那"一生爱好是天然"，不惜"打并香魂一片"，也要"守的个梅根相见"的情感与执着。

而今天吸引我的却是台上那个手执折扇、翩翩而来却又与往日不同的杜丽娘。未曾想到的是，这样一位身姿婀娜的大家闺秀被刚才还在我眼前的那个活生生的男人演来，竟然也落落大方、楚楚动人。虽然演技并不十分专业，但那低眉颔首间头上珠花轻颤的娇羞，那痴痴凝视时颊边胭红衬出的慵懒迷离的眼神，那举手投

足之际不经意带出的淡淡的幽怨伤春的情怀，被一个男人演来却另有一种不同于纯粹女人的韵味。也许他身上那种掩饰不住的阳刚恰恰符合了杜丽娘追求自由的个性吧，表演上的阴柔之美与些许自然天成的阳刚之气恰到好处地结合在了一起——这个让人既怜爱又钦羡的杜丽娘自有一种情态与风韵，竟然让我这个"纯粹"的女人也看得为之心动。

"原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院。朝飞暮卷，云霞翠轩。雨丝风片，烟波画船……"不知不觉间，我止住了思绪，伴着杯中酽茶的清香，再次回到那个"梦"中。

这个"梦"让我感到亲切，因为我又想起了爷爷，因为这种优雅的曲调曾经在爷爷那里听到过；这个"梦"又让我感到陌生，因为那时我还听不大懂这些词的意思，只是觉得它们很美，而现在我好像忽然间领略了其中许许多多新的意韵。

一曲终了，天早已黑下来，却仍意犹未尽似的。

外面下起了雨，独自一人坐在空荡荡的戏楼里等他御妆出来时，我用每折戏的名字和戏的主题串写出一首简单的小诗当作礼物送给他："'游园'满眼春无限，'惊梦'惹来生死缘，香魂一缕'寻梦'去，书生'拾画'月重圆。花花草草由人恋，生生死死遂人愿。为情而死为情生，一梦千古共缠绵。"

他看了，很喜欢的样子："其实请你看戏，我是既兴奋又有些担心，虽然我很喜欢这门艺术，但人们对男人演女人总是有看法的，尽管只是业余爱好。"

"说实话，在今天之前我多少也有点这样的感觉，这也许和鲁迅先生说的那句话有关吧。"

"鲁迅先生的'我们中国的最伟大最永久的艺术是男人扮女人'，虽然是反语，但针对整个社会来说，确实有些道理。"

"不过对你，我倒想反话正说，因为我确实领略到了它美的一面，不然怎么梅兰芳会成为大家，怎么四大名旦会独领风骚，也许



艺术是可以超越性别的吧。说实在的，如今的男人太怕别人说自己不是男人了，只好争着做白领、骨干、精英，可这样的‘白骨精’却‘吃掉’了真实的自己，这难道不是另一种形式的男人扮女人吗？这种男人扮女人其实才是最可怕的。”

“怎么听起来倒像是东方不败？有了权利、地位，自己却从本质上改变了。你觉得他是男人吗？”他这个比喻倒是挺新鲜有趣的。

“我觉得扭曲的男人其实并不是女人，东方不败之所以典型，或许是因为他从生理到心理完整地经历了男人、残缺的男人、准女人三个阶段。然而女人与男人毕竟不同，当男人变成女人时，对事物的感受变了，处事的方法变了，有了女人一样的痴情，和女人一样的爱美，也就有了女人会有的弱点。所以，当东方不败成为一个准女人时，他死了。当他用女人的绣花针练就神功时，飞针走线间却织就了一张杀死自己的网。”

没想到自己会如此滔滔不绝，而他却好像很认真地听着，于是我问他：“你是不是觉得我这么说跟演讲似的，挺假的呀。”

“没有，挺好的。难得能有这么一大段自由的时间，有这么一个人和自己好好的谈一谈‘白骨精’以外的话题，真的挺好的。”

“你在琢磨女人眼中和心中的世界，可我也很想知道男人是怎么想的，如果你不告诉我，那可有点不公平。”

“特想知道是吗？”他神秘地说，“柏拉图说过‘我们每个人只有人的一半，一种合起来才见整体的符。每个人都常在希求自己的另一半，那块可以和他吻合的符’。柏拉图是男人，我也是男人，所以作为男人，我们想的是一样的。”

“你怎么这么不厚道啊。你忘记了，柏拉图可不太喜欢女人，人家讲求精神之恋，我想你也一样啦？”

“你是说我们算是‘第四类情感’啦？”他调皮地眨眨眼说。

“那是友情、亲情、爱情之外的东西，虽然有些暧昧但也不乏美好，人和人之间有时之所以能谈得来、感到美好，看到的可能只

是对方的影子，雾里看花、水中望月不是都很美吗？当你了解了一切之后再回过头来看，可能反而好像不认识，觉得真实的却不真实的了，就像我们欣赏男人扮女人时感觉。”

“你看，两个‘白骨精’在一起，连‘过招’都透着有文化。不过我觉得‘看上去很美’的东西也不一定就真的美，我还认为百分之百的纯粹男人和百分之百的纯粹女人是不存在，即使存在也算不上优秀，更不会可爱。按中国古代哲学来说，阴阳互生，独阳不生，孤阴不长嘛，相互渗透才是万物之道，就像中式衣服上的盘花扣，是曲曲盘盘，相互交叉扭结在一起的，而从实际上来看，你不觉得现在越来越多的偶像明星，尤其是男的，在外形上、气质上都变得更柔和了吗？”他说的好像是那么回事。

“有点道理，不过现在的问题是，我要是再不回家，就没人会对我‘柔和’了。”我无意中发现，不知不觉间时候已经不早了。

“时间竟然过得这么快，我真喜欢这种聊天的感觉，就像做了一个特别美的梦，一觉醒来阳光明媚，舒服极了。”

是啊，有梦总比没梦好。

我们相视而笑。

这一年的雨水好像特别多，从春星星点点洒到夏，又从夏淅淅沥沥落到秋。中秋这天，白天还在下着雨，傍晚时分天空却放晴了。

晚上下班，转过一个巷子口，天色渐渐暗了下去，只有西边的天际还有些淡淡的蓝色，调和着一抹浅浅的粉，而东边的天空已初升起一轮明月。一排排低矮的老瓦房使眼前的天空豁然开朗，而此时那一轮冰清玉洁的月亮就挂在清朗的天穹上，如同水晶般透亮，还微微地发出薄薄的一层冷光。

路边小店里正播放着一首首月亮情歌，或朦胧、或妩媚、或柔情、或凄美。而一个许久未闻的声音就那样不经意地飘进耳中，一首不知有多少人唱过的《月亮代表我的心》随着这优雅、深情、又带着些自吟般忧郁和随意的声音流入心底。墙上那张黑白照片中



的“哥哥”张国荣站在一株梅树前，手持一束花枝，一身很休闲的装束，一脸难以用语言形容的表情，像是在独自陶醉着，又像是在回味什么，看上去却没有丝毫做作，是那么和谐自然。也许只有“哥哥”这样的气质，这样的面孔，这样的神态才会给人这样的感觉吧，而他略带温和感伤的声音此刻不知为什么如此亲切，似乎让我回到了从前。

第一次听到这个声音还是在上学的时候，几个同班同学对“哥哥”着迷不已，她们常在一起说起他的俊秀甚至美艳，他的儒雅温和，他的鲜明个性，他的歌，他的电影，还有他敢于承认自己感情倾向的勇气。她们说“哥哥”的作品中有他自己的影子——风流、纯洁、魅惑、颓废、激情、绝望，这种多义性正是“哥哥”迷人的魅力所在。

而现在看来，在那个敢爱敢恨的年龄喜欢什么似乎并不重要，为什么喜欢好像也不重要，重要的是能够有火一样的热情去执着地喜欢着、痴迷着，并能与人分享其中的快乐。

真正让我记住“哥哥”的，是《霸王别姬》里因一句“我本是女娇娥，又不是男儿郎”而男女错位，就此导致了一生悲剧的程蝶衣和《阿飞正传》中那个有着天使般面孔却放荡不羁，如同“一只天生没有脚的鸟儿”的阿飞。也许正是这个男人在迷离之中恰到好处的有几分如丝的阴柔之气，因此给我印象最深的是他的眼神，真纯的、似水的、迷离的、轻薄的、高贵的、放浪的、热情的、颓废的、温暖的、冷漠的、柔和的、敏感的、纯粹的、哀怨的、孤傲的、忧郁的、痴情的、婉约的、神秘的、感伤的、落寞的、孤独的、浪荡的、懒散的、玩世不恭的、不可捉摸的……让你有时甚至不知道这眼神该属于天上还是人间，该属于男人还是女人，就像几滴胭脂雨飘落在斟盛香醇的玉壶，浓烈的残酒泛起片片粉红的桃花，又像是个不慎落入凡间的精灵，你却不知道他是天使，还是魔鬼。也许就像有人说的，他让人想起一张广告海报上的文字：当寂寞遇见音乐，当无聊遇见咖啡，当失眠遇见回忆，当我遇见你。

走出店门，月亮已经很大、很圆、很亮，虽然有薄云掠过，却丝毫掩饰不住那倾泻而下的如水月光。

我停下脚步，仰头望着初升的冰轮，忽然觉得此时的月亮就像一只能穿越时光，看透古今的大眼睛，而它的眼神则是如此的透彻。第一次感觉到，月亮离我是那么的近，好像伸手就能够着。

屋里很静，只有闹钟上的指针嗒嗒作响。窗外，明月斜照树梢，房檐下，树摇月影，依稀可辨。

“古人不见今时月，今月曾经照古人”，我突然想起了这句诗。猫猫轻巧地跳上桌子，毛绒绒的尾巴一卷，随意卧在了日记本边上，斜着头，两只眼睛盯着我，一会儿，忽然眼睛一闭，小嘴一咧，露出两个尖尖的小虎牙，“喵”的一声，声音不大，但在如此静谧的夜晚，听起来好像也和平时大不一样。

我轻轻拍了拍它的小脑门，它的眼睛舒服得眯成了一条缝，不一会儿就甜蜜地睡去了。我却睡不着，倚窗观月，恍然想起和他的点点滴滴，忽地很想写些什么，于是仿《如梦令》写了一首词：

对窗独吟一首，
不诵寂寞闲愁，
遥望清秋天，
一轮明月依旧。

写到这儿，忽然卡住了。正发愣的时候，猫猫半睁着惺忪的睡眼悄然过来卧在我的腿上，仰着头闭着眼，等待着我的抚摸。我的手轻抚着它柔软温暖的毛，而它亲昵地发出幸福的呼噜声。这种温馨让我平静，又令我心动。

牵手，牵手，
与君百年同舟。



对着十五的月亮，词填完了。

而我眼前出现的，却又是那个有几分阳刚却更显柔美的杜丽娘。我有些迷茫了，我是在想着他，还是在迷恋他的那个杜丽娘？我心中的情结是真实的存在，还是只不过是一个虚无的影子？

也许睡上一觉会令我清醒，于是我关了门窗，又将窗帘拉好，然后站在屋子里，脱了衣服，散了头发，任柔黄的灯光倾洒在身上。

在夜的宁静中，我对着镜子看自己，看着自己的脸，看着自己的身体，不禁想起了十几岁上中学时在学校“放肆”的情景。那段时光或许是每个人一生中都最难忘的，爱美和率真的天性可以尽情地表露无遗，激情与活力总是荡漾在每张生动鲜活的脸上。外衣里则隐约显现出刚十六七岁的我们那青春的、跳动着的、正在发育的、丰满结实的乳房，饱满的如同秋日挂在枝头火一般红的诱人的苹果，鲜嫩的如同鹅黄的茸毛上还挂着露珠的水灵灵的蜜桃。

而那个时候，我们也常常会毫无顾忌地说出一些“惊人”的“名言”：“女人最美的是乳房，最难看的也是乳房，要是等你老了，你倒想光呢，怕连你自己都不敢看。”——就算现在想来，这也真算得上是既坦白又有些思想和哲理的一句话。

不过从那时起，我也越来越隐隐觉得，或许“思想”这种东西，既是人类上演喜剧的元素，也是人类演绎悲剧的注脚吧。

动物没有太多的思想，所以也就没有太多的悲伤，当然也不会有太多的喜悦。它们也在吃、也在喝、也在寻找配偶，那是真正纯粹的“食色性也”，它们从来不会想为什么要这样，也从来不会想自己是一只好动物，还是一只坏动物。你可以认为它们过得没头没脑，也可以认为它们活得真实自然，而它们自己什么都不管，只是这样单纯地活着。

人却不一样，我们总是在想做真自己和不得不戴着面具做假自己之间徘徊、犹豫、选择、迷茫着。

而思想带给我们的精神之恋或许又弥补了这一切，它让我们常怀希望之心，让我们感受和品味动物们永远感觉不到的情感，这

种情感使得我们与动物有了本质的区别,甚至让我们连最原始的冲动也变得高尚起来。

人喜爱动物或许又是在不经意间想拉近人和动物的距离,是想寻回原本也是人的"属性",而暂时不去"思想"。男人爱女人,女人爱男人,是不是也想各自找回原本属于自己的另一属性,找回"真正的"、不带任何附加条件的"食色性也"呢?

我的手抚过自己的肌肤,滑滑的、暖暖的、柔柔的,带着月夜下那种花香的气味,有一种感觉袭来,在摸、在按、在拨弄、在抚慰、在亲吻,带着特有的身体的气味,呼出湿湿的热热的气息,拨动着每根神经。

我深深地吸着气,好像闻到了熟悉的甜蜜味道,听到了诱人的声声低语,感受到了心跳的魔力,手、宝贝,越过我身体的每寸肌肤,攀上高峰,穿过密林,越入山谷,有如快乐的小鸟飞来飞去,时高时低;就象机灵的小鱼,摇头摆尾,游进游出,不时的跃出水面,飞溅起小小的水花。

我舒展着身体,寻找着,我感受到春来的气息,夏日的炽热,秋果的殷实,冬雪的清新,有雨的淅沥,有花的芬芳。我紧紧地抱着,抱着我生命中不可分割的另一半,嬉戏、歌唱、起舞、飞翔,在越燃越旺的篝火前呻吟着,高举着火红的、跳动的火把走进那神秘的洞穴之中。

越走越快了,越走越深了,越来越显示出不失温柔而又带有原始色彩的狂野。山洞里有飞泉奔涌。跑起来了,热了,出汗了,我也跟着跑起来了。我紧紧抱着,亲吻着、拍打着。一下子,我扑倒在地,在地上翻滚、盘旋、呼吸急促,汗水汩汩地涌出。我听见了雷声,由远及近、由小到大,我看到了闪电,辉煌耀眼、绚烂无比。就这样相互缠绕着、迷狂着,在寻找着那种瞬间无可表白的愉悦。终于,来了,伴着风声、雨声、雷声,夹着闪电、汗水、火光,一种不可言喻的快感从心的最深处、从神秘的洞穴中、从奔涌的清泉中、从擎

天的山峰中同时发出，震颤着、震颤着，心咚咚地狂跳着，仿佛要从喉咙迸出一般。而一刹时，犹如阳光穿透厚厚的云层似的，眼前一片明媚，有灿烂的阳光，有泥土的芳香，有小鸟的欢唱，有鲜花的多彩，四周是五彩的祥云，飘飘的仙乐，而我好似身轻如燕地来到了伊甸园中。

我轻飘飘地好像一缕飞絮被风吹上九霄，飘飘摇摇；又好似一片树叶浮在水面上，顺水漂流，时起时落，轻盈利落。

突然，梦醒了。

当一切归于平静之时，就又是新的开始。

而也许，我并不是这静夜中独醒的一人，或许有个扇动着翅膀的信使正越过黑暗穿梭往来，希望它能把我写给那个人的礼物送到他的手上：

夜色阑珊，今夜无眠。
仰望星帆，谁能告诉我此生为何而来？与谁相伴？
帘栊漫卷，书案香添。
字里行间，谁能遍数那几多月缺月圆，离合悲欢。
相逢不难，相知是缘，相守是愿。
纵然千帆过尽此去蓬山远，惟爱不变。

就在这样的夜晚，我好像想起了什么似的。如果说每个人都在寻找自己的另一半，那我们是不是就像华服上那两个对称的衣襟呢，精美的盘花扣就像解不开的情结，把我们紧紧地连为一体。此时此刻，那种又爱又痛的思绪犹如风中一条轻盈的飘带游离在他和我之间，然后缠绕在一起，永远不分离。

渐渐的，我的脑海里浮现出这样一幅画面：春天的傍晚，静悄悄的屋子，一个人站在窗前，默默地将一束淡紫色的野花认真又随意地插在透明的玻璃瓶中。

然后，看着窗外一轮红红的太阳缓缓落于西山之后。